

SEHNSUCHT NACH ILLUSION?

KLASSISCHE JAPANISCHE TRAUMLYRIK
AUS GESCHLECHTSSPEZIFISCHER UND
REZEPTIONSGESCHICHTLICHER PERSPEKTIVE

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich

vorgelegt von
Simone Müller

von
Thayngen (SH)

Referent:
Prof. Dr. E. Klopfenstein

26. Februar 2003

Denn in den Räumen dieser Wunderwelt ist eben
nur ein Traum das ganze Leben,
und der Mensch, das seh ich nun
träumt sein ganzes Sein und Tun
bis zuletzt die Träum' entschweben,
denn ein Traum ist alles Leben
und die Träume selbst ein Traum.
(Calderon de la Barca)

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
Abkürzungsverzeichnis	4
1. Einleitung	5
1.1 Vorbemerkungen	5
1.2 Fragestellung und Untersuchungsgegenstand	7
1.3 Vorgehensweise und Aufbau	9
1.4 Angaben zur Darstellungsweise	10
2. Frauengedichte in der japanischen Literaturrezeption	12
2.1 Vorbemerkungen	12
2.2 Dichten als Katharsis: die biographische Textdeutung von Frauengedichten	13
2.3 Das Verhältnis zwischen Aussagesubjekt und Autor	16
3. Der intertextuelle Ansatz	20
4. Der Traum in der japanischen Traumvorstellung und Literatur	24
5. Das Traummotiv in der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien	31
5.1 Das Traummotiv im <i>Yutai xinyong</i>	31
5.1.1 Vorbemerkungen	31
5.1.2 Die Traumgedichte	35
5.2 Der Traum im <i>Youxian ku</i>	41
5.2.1 Vorbemerkungen	41
5.2.2 Die Traumpassagen	42
5.3 Zwischenfazit	43
6. Kasa no Iratsume und das <i>Man'yôshû</i>	46
6.1 Die Traumgedichte des <i>Man'yôshû</i>	46
6.1.1 Vorbemerkungen	46
6.1.2 Der Weissagungstraum	50
6.1.3 Aktive Herbeiführung eines Traums durch magische Riten	51
6.1.4 Die Form der Seele und wie sie sich im Traum verhält	52
6.1.5 Der Besuchstraum	54
6.1.6 Der Gedankentraum	57

6.1.7	Die Gesellschaft als Evozierer des Wunschs nach dem Traum.....	58
6.1.8	Man'yôshû und chinesische Traumdichtung	60
6.1.8.1	Die Polarität zwischen Traum und Wirklichkeit	60
6.1.8.2	Der Traum, die Länge der Nacht und die Tränen	64
6.2	Das Traummotiv in den Frauengedichten des <i>Man'yôshû</i>	66
6.2.1	Statistische Angaben.....	66
6.2.2	Die Problematik des lyrischen Ichs	72
6.2.3	Thematische Unterschiede der Frauengedichte	73
6.2.3.1	Das Warten im Schlafgemach.....	74
6.2.3.2	Die einseitige Liebe	76
6.3	Kasa no Iratsume, die verschmähte Liebende.....	77
6.3.1	Vorbemerkungen	77
6.3.2	Kasa no Iratsume in der japanischen Literaturrezeption	79
6.3.3	Die Traumgedichte der Kasa no Iratsume	80
6.3.3.1	Das erste Traumgedicht	81
6.3.3.2	Das zweite Traumgedicht	84
6.4	Zwischenfazit.....	86
7.	Ono no Komachi und das <i>Kokin[waka]shû</i>	89
7.1	Vorbemerkungen	89
7.2	Die Traumgedichte des <i>Kokinshû</i>	96
7.2.1	Statistische Auswertungen.....	96
7.2.2	Die erste Phase: Die Übergangszeit des <i>Man'yôshû</i>	99
7.2.3	Die Zeit der Sechs Dichtergenres	102
7.2.4	Die Zeit der Kompilatoren.....	104
7.3	Das Traummotiv in den Frauengedichten des <i>Kokinshû</i>	110
7.3.1	Allgemeine Angaben	110
7.3.2	Magische Riten.....	112
7.3.3	Der Wunsch, aus Liebessehnsucht zu sterben	113
7.3.4	Das Unvermögen, aus Liebessehnsucht zu schlafen	114
7.3.5	Das kinuginu-Gedicht.....	115
7.3.6	Männliche Aktion: Das Wandeln auf dem Traumpfad..	116
7.3.7	Verwendung von rhetorischen Techniken aus der chinesischen Poesie	117
7.3.8	Traum und Vergänglichkeit der Welt.....	118
7.4	Ono no Komachi, die einsam Liebende.....	119
7.4.1	Vorbemerkungen	119

7.4.2	Die Traumgedichte der Ono no Komachi in der Literaturrezeption	122
7.4.3	Der Traumgedichte erste Serie: KKS 12:552–554	128
7.4.3.1	Das erste Traumgedicht	129
7.4.3.2	Das zweite Traumgedicht	139
7.4.3.3	Das dritte Traumgedicht	146
7.4.4	Der Traumgedichte zweite Serie: KKS 13:656–658	156
7.4.4.1	Das vierte Traumgedicht.....	156
7.4.4.2	Das fünfte Traumgedicht	162
7.4.4.3	Das sechste Traumgedicht	171
7.5.	Zwischenfazit.....	178
8.	Prinzessin Shikishi und das <i>Shinkokin[waka]shû</i>	183
8.1	Vorbemerkungen	183
8.2	Die Traumgedichte des <i>Shinkokinshû</i>	189
8.2.1	Allgemeine Angaben	189
8.2.2	Der Traum in den Jahreszeitengedichten.....	192
8.2.3	Der Traum in den Reisegedichten	196
8.2.4	Der Traum in den Liebesgedichten.....	198
8.2.5	Der Traum in den Trauergedichten und den religiösen Gedichten	201
8.3	Die Traumgedichte der Dichterinnen des <i>Shinkokinshû</i>	203
8.3.1	Allgemeine Angaben	203
8.3.2	Die Traumgedichte	204
8.3.3	Traumgedichte aus der fiktiven Sicht einer Frau	208
8.4	Prinzessin Shikishi, die heimlich Liebende	210
8.4.1	Vorbemerkungen	210
8.4.2	Prinzessin Shikishi in der Literaturrezeption.....	212
8.4.3	Die Traumgedichte der Prinzessin Shikishi.....	214
8.4.3.1	Allgemeine Angaben	214
8.4.3.2	Die Jahreszeitengedichte.....	215
8.4.3.3	Die Liebesgedichte	221
8.4.3.4	Weitere Gedichte	226
8.5	Zwischenfazit.....	229
9.	Schlussfazit.....	232
	Anhang.....	238
	Glossar (Auswahl wichtiger Begriffe).....	238
	Forschungsaufzählung	242
	Bibliographie	244

Abkürzungsverzeichnis

GSIS	<i>Goshûi</i> fwaka jshû	後拾遺和歌集
GSS	<i>Gosen</i> fwaka jshû	後撰和歌集
KKS	<i>Kokin</i> fwaka jshû	古今和歌集
KYS	<i>Kinyô</i> fwaka jshû	金葉和歌集
MYS	<i>Man'yôshû</i>	万葉集
NKBT	<i>Nihon koten bungaku taikai</i>	日本古典文学大系
SIS	<i>Shûi</i> fwaka jshû	拾遺和歌集
SKKS	<i>Shinkokin</i> fwaka jshû	新古今和歌集
SKS	<i>Shika</i> fwaka jshû	詞歌和歌集
SNKBZ	<i>Shinpen nihon koten bungaku zenshû</i>	新編日本古典文学全集
SNKBT	<i>Shin nihon koten bungaku taikai</i>	新日本古典文学大系
SNSZ	<i>Shikishi Naishinnô shû zenshaku</i>	式子内親王集全釈
SSKT	<i>Shinshaku kanbun taikai</i>	新釈漢文大系
SZS	<i>Senzai</i> fwaka jshû	千載和歌集
YXK	<i>Youxian ku</i>	遊仙窟
YTXY	<i>Yutai xinyong</i>	玉台新詠

1. Einleitung

In general ours is a civilization
in which the very word „poetry“
evokes a hostile snigger.
(George Orwell)

1.1 Vorbemerkungen

Vor einigen Jahren stiess ich auf ein Gedicht, das Anlass zu folgender Arbeit wurde. Es handelt sich um ein *tanka* (Kurzgedicht) der berühmten Dichterin Ono no Komachi aus dem 9. Jahrhundert, in dem sie dem Wunsch Ausdruck verleiht, ewig in der Welt des Traums zu verweilen:

思ひつつ
寝ればや人の
見えつらむ
夢としりせば
覚めざらましを

*omoitsutsu
nureba ya hito no
mietsuramu
yume to shiriseba
samezaramashi o*

An ihn denkend
eingeschlafen –
sah wohl deshalb ihn im Traum?
Hätt ich gewusst, es sei ein Traum,
Wär ich nie erwacht!
(KKS 12:552)

Das Gedicht gefiel mir, und ich entschloss mich schliesslich dazu, die Traumgedichte von Ono no Komachi zum Gegenstand meiner Lizenziatsarbeit zu machen. Im Verlauf der Untersuchungen fiel mir des Öfteren auf, dass es rezeptionsgeschichtlich die Dichterinnen und nicht die Dichter sind, die in Zusammenhang mit dem Traummotiv gebracht werden. Darunter werden drei Frauen besonders häufig als so genannte Traumdichterinnen (*yume no kajin*) bezeichnet: Kasa no Iratsume aus dem 8. Jahrhundert, die eben erwähnte Ono no Komachi aus dem 9. Jahrhundert sowie Prinzessin Shikishi aus dem späten 12. Jahrhundert. Dies weckte meine Neugier: Weshalb sind es Dichterinnen und nicht Dichter, die mit diesem Sujet in Verbindung gebracht werden? Wohl ist

das Traummotiv an sich passiv und somit weiblich konnotiert. Verfolgt man jedoch die klassische japanische Traumlyrik, so stellt sich heraus, dass die Thematik keineswegs nur der Dichtkunst von Frauen zugehörig ist. Dichter wie beispielsweise Ōtomo no Yakamochi (718?–785) oder Priester Jien (1155–1225) verwendeten in ihren Gedichten mit Vorliebe das Traummotiv und sind der Nachwelt deshalb trotzdem nicht als Traumdichter bekannt. Weshalb also die Dichterinnen? Es gibt drei Deutungsmöglichkeiten für dieses Phänomen:

- Frauen verwenden das Motiv häufiger als Männer
- Frauen verwenden das Motiv anders als Männer
- Das Motiv wird in Frauengedichten anders rezipiert als in Männergedichten

In der japanischen Literaturwissenschaft gibt es bereits unzählige Untersuchungen über die japanische Traumvorstellung oder das Traummotiv in der japanischen Literatur. Es fehlt allerdings eine ausführliche Arbeit, die das Motiv speziell geschlechtsspezifisch oder rezeptionsgeschichtlich behandelt.¹ Ich entschloss mich deshalb, dem Phänomen nachzugehen. Daraus entstand schliesslich die vorliegende Arbeit.

Ich erhielt von vielen Personen grosse Unterstützung. Ich möchte deshalb bei dieser Gelegenheit allen danken, die mir wissenschaftlichen und freundschaftlichen Beistand leisteten. Folgenden Personen möchte ich meinen persönlichen Dank aussprechen: Meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Eduard Klopfenstein, der mir ermöglichte, das Thema, das mir am Herzen liegt, in einem idealen Umfeld zu untersuchen. Insbesondere dankbar bin ich ihm dafür, dass er mir schliesslich etwas Druck machte, so dass diese Arbeit jetzt, und nicht in ungewisser Zukunft fertig gestellt werden konnte. Frau Elise Guignard und mein Vater machten sich die grosse und unschätzbare Mühe, meine Arbeit kritisch durchzulesen. Martin Held danke ich dafür, dass er mich immer wieder motivierte und da war, wenn ich etwas Abstand brauchte und meine Gedanken mit einem Glas Bier und guter Gesellschaft ablenken wollte. Schliesslich danke ich Tetsuya Fujiwara, ohne den ich wohl nie Japanologie studiert hätte, und der mir ermöglichte, in Japan zu leben und meine Sprachkenntnisse auf das jetzige Niveau zu bringen. Insbesondere danke ich

1 2001 erschien allerdings ein Artikel von Kubukihara Rei, in dem die Traumlyrik von Frauen behandelt wird. Vgl. KUBUKIHARA (2001).

ihm dafür, dass er mich mit oben zitiertem Gedicht von Ono no Komachi bekannt machte, das mein Interesse an der japanischen Dichtkunst weckte und schliesslich Anlass zu folgender Arbeit wurde. Ohne ihn wäre diese Arbeit in vorliegender Form vielleicht nie zustande gekommen.

1.2 Fragestellung und Untersuchungsgegenstand

Die Fragestellung ist folgende: Weshalb werden Dichterinnen und im Besonderen die drei Frauen Kasa no Iratsume, Ono no Komachi und Prinzessin Shikishi in der japanischen Literaturrezeption so auffallend oft in Zusammenhang mit dem Traummotiv erwähnt? Haben sie eine spezielle Affinität zum Traummotiv und wenn nicht, wie kommt diese geschlechtsspezifische Rezeption zustande?

Um dieser Frage nachzugehen, müssen die Traumgedichte der drei Dichterinnen in den literaturhistorischen Rahmen der japanischen Traumpoesie eingebettet werden, denn nur so kann entschieden werden, ob und inwiefern sich ihre Traumgedichte von denjenigen ihrer Zeitgenossen unterscheiden.

Um exakte Resultate zu erhalten, sollten grundsätzlich sämtliche Traumgedichte und ferner sämtliche schriftlichen Traumaufzeichnungen, die während der Schaffenszeit dieser drei Dichterinnen verfasst wurden, in die Betrachtung miteinbezogen werden. Dies würde jedoch einer Lebensaufgabe gleichkommen, denn die Quellentexte sind unzählig. Das Traummotiv bildet seit den frühesten überlieferten Werken aus dem 8. Jahrhundert einen festen Bestandteil der japanischen Literatur. Das Motiv taucht bereits in den ältesten Geschichtsschroniken, dem *Kojiki* (Aufzeichnungen alter Begebenheiten [712]) und dem *Nihon shoki* (Aufzeichnungen aus Japan [720]) auf und bleibt die ganze japanische Literaturgeschichte hindurch ein charakteristisches dichterisches Sujet. Der Traum ist vor allem auch ein konventionelles Motiv der klassischen japanischen Poesie. Bereits das *Man'yōshū* (Die zehntausend-Blätter-

Sammlung² [Ende 8. Jh.]), die erste japanische Gedichtanthologie, verzeichnet das Wort Traum (*yume*) hundertmal, und es bleibt bis heute eines der wichtigsten lyrischen Sujets. Aus diesem Grund musste der Untersuchungsgegenstand stark limitiert werden. Es gibt allerdings eine Einschränkung, die sinnvoll ist. Alle drei Dichterinnen sind namhafte Repräsentantinnen je einer Gedichtanthologie ihrer jeweiligen Schaffenszeit. Kasa no Iratsume ist eine Dichterin des *Man'yōshū*, Ono no Komachi des *Kokin[waka]shū*³ (Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit [905–ca. 920])⁴ und Prinzessin Shikishi des *Shinkokin[waka]shū* (Neue Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit [1201]). Diese drei Anthologien gelten als die drei grossen Klassiker der japanischen Dichtkunst. Sie sollen deshalb den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bilden. Um die Einflüsse der chinesischen Dichtkunst auf das Traummotiv in der japanischen Literatur deutlich zu machen, werde ich zudem einige Texte aus der chinesischen Dichtkunst hinzuziehen, insbesondere die Anthologie *Yutai xinyong* (Neue Lieder von der Jade-Terrasse [545]) sowie die Tang-Erzählung *Youxian ku* (Der Wohnort verspielter Göttinnen [Ende 7. Jh.]). Das von Xiao Tong (501–531) kompilierte *Wenxuan* (Auswahl verfeinerter Literatur [ca. 530]), das die japanische Poesie jener Zeit stark beeinflusste, fällt, da es kaum Traumgedichte enthält, aus dem Untersuchungsrahmen dieser Arbeit. Gedichte von Bo Juyi (772–846), der ebenfalls einen grundlegenden Einfluss auf die japanische Literatur seit

² Über die Bedeutung des Titels *Man'yōshū* herrschen Kontroversen vor, ob *yō* 葉 (Blatt) im Sinn von “Wort-Blatt” resp. “Wörter” oder aber im Sinn von “Generationen” (代) verstanden werden muss. Vgl. FLORENZ (1909: 80).

³ Das *Kokinshū* ist die erste auf kaiserlichen Befehl herausgegebene Anthologie (*chokusen[waka]shū*). Unter den *chokusen[waka]shū* versteht man alle auf Befehl eines amtierenden oder abgedankten Kaisers zusammengestellten Gedichtanthologien. Es sind deren 21, angefangen mit dem *Kokin[waka]shū* (905–920) und beendet mit dem *Shinshoku kokin[waka]shū* (1433–1439). Die 21 Anthologien werden unter dem Begriff *nijūichidaishū* (21-Generationen-Anthologien) zusammengefasst.

⁴ Über das Entstehungsdatum des *Kokinshū* herrschen Kontroversen vor. Man ist sich nicht einig, ob das Jahr 905 in den beiden Vorworten des *Kokinshū* das Datum bezeichnet, an dem der Kaiser Daigo (r. 897–930) den Befehl zur Kompilation des *Kokinshū* erteilte oder die Zeit, als die fertiggestellte Anthologie dem Kaiser vorgelegt wurde. Neuere Untersuchungen legen jedoch die Vermutung nahe, dass das Jahr 905 die Zeit des Befehls zur Kompilation ist, und dass das *Kokinshū* bis spätestens 920 vollendet war. Vgl. KONISHI (1984–1991, Bd. 2: 208). Eine Untersuchung des Problems bieten u.a. MURASE (1994: 31–50) und FUJIOKA (1976: 12–15).

Mitte des 9. Jahrhunderts ausübte, können nur am Rand behandelt werden.

Anhand dieser Quellentexte soll das Traummotiv in der japanischen Poesie geschichtlich aufgerollt und die Gedichte der drei Dichterinnen in deren Kontext gestellt werden. Die Arbeit verfolgt somit zwei Ziele: Einerseits wird das Traummotiv in der japanischen Dichtkunst motivgeschichtlich untersucht und auf diese Weise ein Überblick über die Entwicklung des Sujets gegeben. In einem zweiten Schritt wird auf die Traumdichtung der drei Dichterinnen Kasa no Iratsume, Ono no Komachi und Prinzessin Shikishi fokussiert und in den grösseren geschichtlichen Kontext des Motivs eingebettet. Insbesondere wird untersucht, ob ihre Traumgedichte besondere Charakteristiken oder eine eigentlich geschlechtsspezifische Sichtweise aufweisen, die ihren Ruf als Traumdichterinnen textimmanent zu stützen vermögen.

Als Traumgedichte werden alle Gedichte behandelt, die das Wort Traum (*yume*, Chinesisch: *meng*) verwenden. Der Begriff Wirklichkeit (*utsutsu*) als Gegenpol zum Traum wird grundsätzlich nicht in seiner erkenntnistheoretischen Bedeutung, sondern lediglich in Absetzung zum Traum als Bewusstseinszustand während des Schlafens verwendet, d.h., zur Bezeichnung des Bewusstseinszustands während des Wachens.

Psychologische Gründe des Traums sind nicht Gegenstand dieser literarhistorischen Untersuchungen. Traumtheorie und philosophische Fragen müssen ebenfalls ausgeklammert werden. Was hier interessiert, ist die Gestaltung und Bedeutung des Traums im literarischen Bereich. Schwerpunkt der Untersuchung bildet folglich die Thematik der Traumgedichte, die aus ihnen sprechende Traumauffassung und deren Entwicklung, die literarische Umsetzung des Traummotivs sowie seine Funktion in der Dichtkunst.

1.3 Vorgehensweise und Aufbau

Die Vorgehensweise ist zum Zweck der Übersichtlichkeit chronologisch und deduktiv. Die einzelnen Gedichte werden zudem insbesondere auf intertextuelle Bezüge hin analysiert. Einerseits ist dies notwendig, da die Gedichte sonst nicht umfassend verständlich wären, andererseits können

auf diese Weise konventionelle Muster in der künstlerischen Umsetzung des Traummotivs kenntlich gemacht werden.

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Zunächst wird auf einige Probleme der japanischen Literaturforschung in Bezug auf die Frauendichtung hingewiesen. Im Anschluss daran wird mit dem intertextuellen Ansatz eine methodische Vorgehensweise vorgestellt, mit der diese Probleme weitgehend vermieden werden können. In Kapitel 4 wird ein Überblick gegeben über die japanische Traumvorstellung, wie sie sich in der klassischen Literatur präsentiert. In Kapitel 5 wird das Traummotiv in der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien behandelt. Darauf folgt der eigentliche Hauptteil dieser Arbeit. Kapitel 6–8 untersuchen die Traumgedichte im *Man'yōshū*, im *Kokinshū* sowie im *Shinkokinshū*. Am Ende eines jeden Kapitels wird auf das Motiv in der Frauendichtkunst und schliesslich speziell auf dasjenige der oben erwähnten Dichterinnen fokussiert, die für die jeweilige Anthologie repräsentativ sind. In Kapitel 9 schliesslich werden die Resultate zusammengefasst und das Untersuchungsfazit präsentiert.

1.4 Angaben zur Darstellungsweise

Die Transkribierung der japanischen Schrift erfolgt in der üblichen Hepburn-Umschrift. Transliterationen wurden in die modernen Äquivalente normalisiert. Für die Transkribierung des Chinesischen wurde das Pinyin-System gewählt. Die Verwendung der japanischen und chinesischen Schrift wurde aus technischen Gründen auf das Minimum reduziert. Die wichtigsten Begriffe werden jedoch in einem Glossar am Ende dieser Arbeit aufgeführt. *Furigana* (Silbenschriftzeichen als Lesehilfe) konnten nicht angebracht werden. Die japanischen Gedichte werden sowohl im Original, in Transkription und in Übersetzung zitiert. Die chinesischen Gedichte erscheinen nur im Original und in Übersetzung. Aufgrund computertechnischer Probleme musste der Originaltext mit japanischen Schriftzeichen wiedergegeben werden. Die Übersetzungen stammen zu einem Grossteil von mir, andernfalls wurde dies speziell vermerkt. Bei den Übersetzungen wurde nicht auf Ästhetik sondern darauf geachtet, den Inhalt der Gedichte so präzise wie möglich zum Aus-

druck zu bringen, um allzu lange Erklärungen zu vermeiden. Die Übertragungen erheben keinen Anspruch auf stilistische Eleganz.

Vorlage für die Gedichte des *Man'yōshū* ist die Ausgabe des *Shin nihon kotenbungaku zenshū* (SNKBZ)⁵. Die übrigen japanischen Anthologien basieren auf den Ausgaben des *Shin nihon kotenbungaku taikai* (SNKBT).⁶ Als Vorlage für die Gedichte des *Yutai xinyong* dient das *Shinshaku kanbun taikai* (SSKT)⁷, und für Textstellen aus dem *Youxian ku* diejenige des Hakuensha Verlags aus dem Jahr 1965.⁸ Anthologien, Klassiker und Nachschlagwerke wurden im Allgemeinen nach ihrem Titel zitiert, Zeitschriften und Kommentare hingegen nach dem Verfasser respektive dem Herausgeber. In der Bibliographie wurde der Verlagsort nur dann angegeben, wenn er nicht Tōkyō ist. Eine Liste der verschiedenen Abkürzungen findet sich am Anfang dieser Arbeit, nach dem Inhaltsverzeichnis.

⁵ MAN'YŌSHŪ (1994–1996).

⁶ KOKIN WAKASHŪ (1989), GOSEN WAKASHŪ (1990), SHŪI WAKASHŪ (1990), GOSHŪI WAKASHŪ (1994), SENZAISHŪ (1993), SHIN KOKIN WAKASHŪ (1992).

⁷ GYOKUDAI SHIN'EI [Yutai xinyong] (1974–75).

⁸ YOUXIAN KU (1965).

2. Frauengedichte in der japanischen Literaturrezeption

2.1 Vorbemerkungen

Wirft man einen Blick auf die japanische Literaturgeschichte der Nara- (710–784) und Heian-Zeit (794–1192), so zeigt sich unter anderem eine interessante Charakteristik: die aktive Teilnahme der Frauen an der Literaturproduktion, die sowohl Prosa als auch Poesie umspannt. Obwohl diese literarische Partizipation nur die Damen des Hofes einschloss und somit einen verschwindend kleinen Teil der Gesamtbevölkerung ausmachte, ist die zentrale Rolle, welche die Frauen dabei spielten, bemerkenswert. In dieser Epoche entstanden einige der berühmtesten Werke der japanischen Literaturgeschichte.⁹ Ein Grossteil davon wurde von Frauen geschrieben, allen voran das berühmte Meisterwerk *Genji monogatari* (Die Geschichte des Prinzen Genji [1000?–?]) der Hofdame Murasaki Shikibu (Ende 10. Jh.? – Anfang 11. Jh.?), das zuweilen als der erste psychologische Roman der Weltliteratur bezeichnet wird.¹⁰ In der Poesie waren Frauen jedoch ebenfalls stark vertreten. Ansätze dazu zeigen sich bereits in der Nara-Zeit. Das *Man'yōshū* weist einen relativ hohen Anteil an Frauengedichten auf. Speziell die Liebeslyrik wird stark vom weiblichen Geschlecht geprägt. Dies ist ein interessanter Kontrast zu China, wo die Dichterinnen eine marginale Gruppe darstellten.

In der japanischen Literaturgeschichte nehmen insbesondere die Dichterinnen der späten *Man'yō*-Zeit eine wichtige Position ein, denn sie werden in der Literaturwissenschaft als Wegbereiterinnen der nachfolgenden Literatur der Heian-Zeit angesehen. Sie besangen als erste die einseitige, unerfüllte Liebe, was für Jahrhunderte zum ästhetischen Ideal des japanischen *waka* und der Literatur überhaupt werden sollte. Donald Keene formuliert den Sachverhalt folgendermassen:

⁹ Vgl. KEENE (1995).

¹⁰ Zur japanischen Frauenliteratur im japanischen Mittelalter vgl. MURAI (1968: 344–387), AKIYAMA (1988) sowie YAMANAKA (1966).

This difference between masculine and feminine expression is obvious, and parallels may of course be found in many other literatures. What makes it of special relevance to Japanese literature is that the masculine tone of the *Manyōshū* was to yield in futures centuries to a feminine sensibility even on the part of male poets. In other words, the poetry in the *Manyōshū* written by women was to set the tone for later compositions both by men and women.¹¹

Der weibliche Stil der japanischen Lyrik der Heian-Zeit ist meines Erachtens jedoch mehr auf Einflüsse aus der chinesischen Poesie zurückzuführen, worauf später näher eingegangen werden soll. Eine monokausale Erklärung ist allerdings nicht möglich. Vielmehr muss für dieses Phänomen die Interrelation vieler Faktoren verantwortlich gemacht werden. Obwohl sich also, aus welchem Grund auch immer, der lyrische Ausdruck in der Liebesdichtung zwischen Männern und Frauen seit dem *Man'yōshū* annäherte, zeigt sich in der Literaturrezeption ein erheblicher Unterschied zwischen Frauen- und Männergedichten.

2.2 Dichten als Katharsis: die biographische Textdeutung von Frauengedichten

Die Thematik der Frauendichtung in der Liebespoesie war meist Ausdruck der unerfüllten Liebe, Klage über die Unbeständigkeit des Männerherzens, nächtelanges Warten auf einen Liebhaber, dessen Herz abgekühlt ist, kurz: die Liebesklage. Diese einseitige Konzentration auf die Liebesdichtung und insbesondere auf den Ausdruck der unerfüllten Liebe wird im Allgemeinen auf die gesellschaftliche Situation der Frauen zurückgeführt.¹²

Einerseits waren die Frauen in der Heian-Zeit grösstenteils vom öffentlichen Leben ausgeschlossen und verbrachten ihre Tage zumeist gelangweilt in ihren Gemächern. Da sie keinen offiziellen Aufgaben nachzukommen hatten, machten sie die Liebe zum Mittelpunkt ihres Lebens. Andererseits hatten sie kaum Möglichkeiten, aktiv auf die Erfüllung ihres Liebeslebens einzuwirken. Ihre Ehepartner wurden von den Eltern bestimmt. Ausserdem war das Ehe-System in der Heian-Zeit

¹¹ KEENE (1995: 111).

¹² ITÔ, (1969: 246).

duolokal (Besuchsehe) und polygam.¹³ Die Frauen wohnten meist auch nach der Hochzeit im Elternhaus und erhielten lediglich in der Nacht Besuche von ihren Männern. Diese mussten zudem, so verlangte es die Sitte, beim ersten Ruf des Kuckucks am frühen Morgen wieder heimkehren. Da die Männer meist mit verschiedenen Frauen verkehrten, waren ihre Besuche oft selten. Die Ehesitten waren zwar relativ locker und auch verheiratete Frauen erhielten nebst ihren Ehemännern Besuch von anderen Männern. Sie waren jedoch zu passivem Warten verurteilt und für die Befriedigung ihrer Sehnsucht von den Besuchen des Partners abhängig.

Die marginale Stellung der Frauen im öffentlichen Hofleben ist auch dafür verantwortlich, dass über das Leben der meisten Dichterinnen sehr wenig bekannt ist. Mit Ausnahme von Mitgliedern der kaiserlichen Familie werden Frauen kaum in historischen Quellen genannt. Je weiter man in der Zeit zurückgeht, desto spärlicher sind die Informationen. Somit sind die Gedichte das einzige Quellenmaterial vieler Dichterinnen.

Der Ausdruck der unerfüllten Liebe in der Frauendichtung, die gesellschaftlichen Konventionen sowie spärliche Lebensangaben führten dazu, die Frauengedichte biographisch zu rezipieren. Bei der biographischen Textdeutung wird die Lebensgeschichte eines Autors der Textanalyse zugrunde gelegt, oder es werden aus dem Text Rückschlüsse auf die Vita des Autors gezogen. Die biographische Textdeutung ist eine der beliebtesten Forschungsansätze der japanischen Literaturwissenschaft. Besonders geschätzt ist sie jedoch in der Frauendichtung. Der Ausdruck der unerfüllten Liebe wird oft als Ausdruck eines unerfüllten Liebeslebens ausgelegt, dessen Ursachen in Schicksalsschlägen oder der sozialen Stellung der Frau gesucht werden. Dies hat ebenfalls Auswirkungen auf die Traumdichtung. Insbesondere die Traumlyrik von Frauen wird häufig als Ausdruck eines unerfüllten Lebens und einer Flucht in eine illusorische Traumwelt gedeutet, deren Ursache in einer unglücklichen Liebe oder einem unerfüllten Leben gesucht werden.

Nicht nur japanische, sondern auch westliche Literaturwissenschaftler haben die Tendenz, die Vorliebe der Frauen in ihren Gedichten Themen der Einsamkeit und der Klage über die Vernachlässigung durch ihre Liebhaber zu besingen, auf gesellschaftliche Umstände und eigene

¹³ Zum Ehesystem im alten Japan vgl. NICKERSON (1993), McCULLOUGH (1967), WAKITA (1984).

Lebenserfahrungen zurückzuführen, wie etwa der renommierte Japanologe Donald Keene:

The ladies of the Heian court, grieving over their loneliness or of being abandoned by their lovers, turned to writing poetry for consolation, and did not hesitate to use familiar, even hackneyed imagery to suggest their emotions.¹⁴

Und des Weiteren schreibt Keene:

„Fiction was for them an extension of their lives, and not an excursion into fantasy, as it was for men.“ (Keene, S. 121)

Das Verfassen von Gedichten wird sozusagen als kathartische Handlung betrachtet, als Trost, um über den eigenen Schmerz hinwegzukommen. Ausserdem bedeutet, Keene zufolge, das Schreiben für Frauen eine Ausweitung ihres Lebens, während es für Männer lediglich ein Ausflug in die Fantasie war. Wohl kann ohne gesellschaftliche Voraussetzungen keine spezielle Dichtung entstehen. Ist die gesellschaftliche Stellung der Frau jedoch genug Grund, ihre Gedichte biographisch zu rezipieren? Und ist sie ein Grund dafür, Frauengedichte biographischer zu rezipieren als diejenigen von Männern? Denn dies müsste extrem formuliert bedeuten, dass sich Männer in ihren Gedichten auf konventionelle Formen stützen, Frauen hingegen direkt aus ihrem Herzen schreiben.

Obwohl neuere japanische Literaturwissenschaftler vermehrt auf den fiktionalen Charakter auch von Frauengedichten hinweisen, zeigt sich in der Literaturwissenschaft jedoch bis heute die Neigung, insbesondere Dichterinnen mit dem lyrischen Ich ihrer Gedichte gleichzusetzen und das Vakuum, in dem die historischen Dichterinnen schweben, mit Legenden und eigenen Spekulationen aufzustocken, oder die Dichterinnen in ihren Gedichten zu suchen, auf ihr Gefühls- und Geistesleben zu schliessen, Spekulationen über den in den Gedichten ersehnten Geliebten anzustellen und somit die entstandenen Legenden rückwirkend zu bereichern.

¹⁴ KEENE (1995: 114).

2.3 Das Verhältnis zwischen Aussagesubjekt und Autor

Die Fiktionalität eines literarischen Textes kann erzähltheoretisch aufgrund des Verhältnisses zwischen Autor und Aussagesubjekt (lyrisches Ich) bestimmt werden. Da das *waka* normalerweise aus der Ich-Perspektive verfasst ist, lässt sich diese Differenz auf sprachlicher Ebene jedoch nicht ausmachen. Dies ist allerdings ein Charakteristikum, das, wie Käte Hamburger darauf hinwies, auf die Lyrik überhaupt zutrifft.¹⁵ In der westlichen Literaturtheorie ist das Verhältnis zwischen Verfasser und lyrischem Ich bis anhin nicht geklärt. Während Käte Hamburger in Anlehnung an das Hegelsche Lyrikkonzept das lyrische Gedicht als nicht-fiktional respektive als "Wirklichkeitsaussage" eines realen, mit dem Dichter identischen Aussagesubjekts versteht¹⁶, macht man heute vermehrt auf die Unterschiede zwischen lyrischem und empirischem Ich des Dichters aufmerksam.

Einer der wenigen japanischen Literaturwissenschaftler, der auf die Differenz zwischen Autor und Aussagesubjekt in der *waka*-Dichtung aufmerksam macht, ist Katagiri Yôichi:

Waka ist eine Literaturform in der ersten Personalform.¹⁷ Die in ihm beschriebene Szenerie sowie der Gefühlsausdruck werden aus der Perspektive des *waka*-Autors dargelegt. Aber dies ist die besondere Eigenschaft des *waka*-Stils, es ist eine Eigenschaft, die im Verhältnis des Standpunktes des Autors mit dessen Gegenstand entsteht. Wenn man den realen Autor in den Autor des Werkes versetzt und damit das Verhältnis zu dessen Gegenstand kreiert, dann entsteht dort die Welt des Werks, sozusagen eine fiktive Welt.¹⁸

Das heisst, "[...] die Identifikation zwischen lyrischem Ich und Autor ist eine rhetorische Pose, das lyrische Ich ist eine vom Dichter konzipierte

¹⁵ HAMBURGER (1968: 219).

¹⁶ HAMBURGER (1968: 187 ff).

¹⁷ Hier zeigt sich ein Problem, das in der japanischen Sprache verankert ist, nämlich der Umstand, dass in der japanischen Poesie das Subjekt auf sprachlicher Ebene oft nicht explizit zum Ausdruck kommt. Wohl gibt es manche Gedichte, in denen mit Hilfe von subjektanzeigenden Personalpronomen wie *ware* oder *waga mi* das Subjekt auf sprachlicher Ebene ausgedrückt wird. Dies sind jedoch Ausnahmefälle. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass japanische Gedichte in einer Art Ich-Form verfasst sind, obwohl dies auf sprachlicher Ebene nicht ersichtlich ist.

¹⁸ KATAGIRI (1991: 162).

Person, die er das Gedicht sprechen lässt.¹⁹ Der Dichter versetzt sich in die Position des lyrischen Aussagesubjekts und tut so, als sei er mit diesem identisch, wodurch der Leser der Illusion verfällt, er werde mit dem direkten Gefühlsausdruck des Dichters konfrontiert. Dieses Verfahren taucht in typischer Form im 20. Jahrhundert erneut im japanischen *shishôsetsu*, dem so genannten Ich-Roman auf. Das bedeutet nun nicht, dass der Gefühlsausdruck eines Gedichts grundsätzlich fingiert ist, aber er ist verwischt. Metzler schreibt hierzu folgendes:

[Das lyrische Ich ist] das Aussagesubjekt eines (zwar beim Autor durchaus zugrunde liegenden subjektiven) Gefühls, einer Erfahrung oder Erkenntnis, die durch den Grad der ästhetischen Objektivierung und symbolischen Verdichtung zu einer persönlichkeitsüberhobenen emotionalen oder faktischen Wirklichkeitsaussage werden, die über das subjektive Erlebnis eines Autors hinausführt....Oft ist es indes nicht möglich, zwischen persönlich-individuellem (autobiographischem) und dem überpersonalen lyrischen Ich zu unterscheiden.²⁰

Ist die Identität des lyrischen Ichs auf sprachlicher Ebene auch nicht bestimmbar, könnten möglicherweise kontextuelle Informationen wie biographische Angaben sowie Entstehungsumstände des Gedichts weiteren Aufschluss über das Verhältnis von lyrischem Ich und Verfasser geben. In Gedichten, bei denen Entstehungsumstände und Lebensangaben des Dichters weitgehend fehlen, ist eine solche Bestimmung selbst durch den Kontext nicht möglich. Dies trifft oft bei Frauengedichten zu. Eine axiomatische Identifikation von Dichterin und dem Aussagesubjekt ihrer Gedichte ist in solch einem Fall nicht vertretbar. Es spricht somit vieles dafür, das lyrische Ich nicht mit dem Autor eines Textes zu identifizieren, wenn zwingende Anhaltspunkte fehlen.

Da indes beim *waka* auf sprachlicher Ebene auch nicht ausgeschlossen werden kann, dass Aussagesubjekt und Autor nicht doch identisch und der Text somit nicht fiktional ist, muss, bevor der Biographismus als methodischer Ansatz zur Erforschung der klassischen Gedichte endgültig abgelehnt wird, das literarische Umfeld, in dem die japanischen Gedichte entstanden, untersucht werden.

Einerseits fungierte die Lyrik in der Nara- und Heian-Zeit wie eine Art Brief in der Kommunikation zwischen Liebespaaren im privaten Bereich. Besonders die Gedichte von Frauen zeichnen sich durch eine stark

¹⁹ FRANK (1991: 85).

²⁰ METZLER (1990: 289).

private Thematik aus. Dies spricht für eine biographische Auslegung der Gedichte. Andererseits jedoch war das Verfassen von Gedichten in der Heian-Zeit ein wichtiger Bestandteil des höfischen Lebens. Die Themen waren sehr stereotypisiert und rhetorische Techniken waren konventionalisiert. Beispielsweise waren da die Gedichtwettbewerbe (*uta awase*), bei denen zu festgelegten Themen (*daiei*) Gedichte verfasst wurden. Ausserdem gab es die Tradition des so genannten Wandschirmgedichts (*byōbu uta*), wobei sich der Dichter in eine auf dem Wandschirm dargestellte Person versetzte und aus deren Sicht ein Gedicht verfasste. Eine weitere Technik war das Gedichteschreiben von Männern aus der Sicht einer Frau. Hierbei handelt es sich um eine Adaption der chinesischen Boudoir-Poesie (*guiyanshi*), Gedichte, wo eine Frau in ihrem Boudoir sehnsüchtig auf ihren Geliebten wartet. Diese Gedichte stammen in China zum grossen Teil von Männern. Die Thematik der auf ihren Geliebten wartenden Frau (*matsu koi*) wurde zu einem wichtigen Topos der japanischen Lyrik der Heian-Zeit. Solche Gedichte wurden in Japan sowohl von Frauen als auch von Männern geschrieben. Dabei ging es um eine Ästhetisierung der unerfüllten, vom Objekt der Sehnsucht abgewandten Liebe, oder, wie der Literaturwissenschaftler Nomura Seiichi es formuliert, um eine „Ästhetik der Verzweiflung“ (*zetsubō no bi-gaku*)²¹. Insbesondere seit dem 9. Jahrhundert mit dem verstärkten Einfluss der chinesischen Poesie zeichnet sich das *waka* durch eine starke Stilisierung des Gefühls aus, eine Einschränkung des Emotionsausdrucks auf den Schmerz über die Vergänglichkeit und auf die Darstellung der unerfüllten Sehnsucht. Diese Einschränkung des Gefühlsausdrucks deutet auf eine Differenz zwischen Aussagesubjekt und empirischem Autor hin. Wohl mag der Gefühlsausdruck in Gedichten mit demjenigen des Autors übereinstimmen, aber das Thema der unerfüllten Liebe ist ein Archetyp. Sie ist eine Synthese von endlos typischen Erfahrungen, und steht in engem Zusammenhang zur Lebenserfahrung als solcher.²² Der Ausdruck der unerfüllten Liebe ist nicht zwingend erfunden, aber in der japanischen Dichtung folgt sie einem konventionalisierten Muster, oder, mit Rauds Worten:

²¹ Zitiert aus: SHIMADA (1970: 43).

²² MIAO (1978: 42).

[...] a „true“ emotion is true (and a unique experience) precisely because it follows a pre-established pattern of initial essences.²³

Aufgrund der Konventionalität der japanischen Gedichte sollte Raud zufolge deshalb nicht von Liebesgedichten, sondern von Gedichten über die Liebe gesprochen werden. Der Dichter versetzt sich beim Verfassen eines Textes in die Rolle, die er in seinem Gedicht verkörpern will, wobei er sogar sein Geschlecht verändern konnte.

„Under the circumstances, quite a lot of love poetry acquired a purely conceptual nature, since daiei poetry could not be expected to express immediate personal feelings. The speaker could, for instance, freely alternate between the gender-related lover-personae and choose whichever suited best the assigned topic.“²⁴

Da diese Stilisierungen sowohl Gedichte von Männern als auch von Frauen miteinschliessen, bietet vor diesem literarhistorischen Hintergrund der Biographismus, dessen Basis eine Gleichsetzung von Aussagesubjekt und Autor ist, keinen adäquaten methodischen Ansatz zur Untersuchung klassischer japanischer Frauengedichte. Der Biographismus läuft im Gegenteil Gefahr, die Legendenbildung und Mythifizierung einer Dichterin zu fördern. Problematisch wird dieser Ansatz, wenn die Legende einer Autorin, die durch eine biographische Textdeutung entstanden ist, rückwirkend auf die Interpretation eines Textes angewandt wird und dadurch dessen Aussage verzerrt oder gar verfälscht. Der Biographismus bietet zwar in vielen Fällen wertvolle Informationen zum Verständnis eines Textes, birgt aber das Risiko, dass wichtige Aspekte des künstlerischen Schaffensprozesses ignoriert werden. Insbesondere wenn über das Leben einer Dichterin nichts bekannt ist, ist die biographische Textdeutung reine Spekulation. Vor diesem Hintergrund ist nur eine textimmanente Untersuchung Erfolg versprechend. Hierbei bieten intertextuelle Ansätze ein fruchtbares Untersuchungsfeld.

²³ RAUD (1999: 75).

²⁴ RAUD (1999: 75).

3. Der intertextuelle Ansatz

Die Identifikation eines Autors mit dem lyrischen Ich seiner Werke ist absolut gesehen mit einem intertextuellen Ansatz nicht vereinbar. Während im ersten Ansatz der Dichter in ein von der Tradition losgelöstes Vakuum gestellt wird, aus dem seine subjektiven Gefühle sozusagen direkt aus seinem Innersten hervorfliessen und sich versprachlichen, stellt der literarvergleichende Ansatz einen Text in intertextuellen Bezug zu seinen Prätexten, mit denen er in einer unlösbaren Wechselbeziehung steht. Intertextualität weist die Autonomie eines literarischen Werks zurück und betont die Abhängigkeit eines jeden Textes von einem anderen Text. Jeder literarische Text ist ein intertextuelles Konstrukt, das nur in Beziehung zu anderen Texten, die er verlängert, vervollkommnet, transformiert oder ersetzt, verständlich ist.²⁵ Nach modernen, ontologischen Intertextualitätstheorien ist jede sprachliche Äusserung ohne einen Prätext nicht denkbar.²⁶ Bachtin zufolge ist jede Äusserung untrennbar mit Dialog und Zitat verbunden, und für Derrida ist Sprache immer Zitat und Iteration. Laut Kristeva baut sich jeder Text als "Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes."²⁷ Bloom, der den absolutistischen Ansatz vertritt, dass es keine Texte, sondern nur Beziehungen zwischen Texten gibt, versucht dies mit einer deskriptiven literarischen Einflussforschung zu vereinbaren. Nach ihm ist der Text, und vor allem das Gedicht, ein Schlachtfeld, auf dem der Dichter einen ödipalen Konflikt mit den Prätexten der Tradition ausagiert.

Kristeva und anderen Poststrukturalisten zufolge ist Intertextualität eine Eigenschaft aller Texte und beschreibt nicht nur die intentionalen Bezüge von bewusster Anspielung auf andere Texte. Im Gegensatz dazu versuchen die deskriptiven Intertextualitätstheorien, intentionale und spezifische Anspielungen eines Autors auf das Werk eines anderen zu

²⁵ SHIRANE (1995: 81).

²⁶ Folgende Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf METZLER (1990: 241 ff.) und SHIRANE (1995: 81 ff.).

²⁷ Zitiert aus: METZLER (1990: 241).

bezeichnen und in ihrer textanalytischen Anwendung die Bezüge zwischen einzelnen Texten zu ermitteln. Ein Text kann intertextuell somit immer auf zwei Ebenen analysiert werden: aufgrund intentionaler und nicht intentionaler Bezüge.

Im Gegensatz zum Biographismus verweist bei intertextuellen Ansätzen ein Text nicht auf den Autor, sondern auf einen anderen Text. Intertextualitätstheorien entstanden unter anderem als Gegenbewegung gegen solche biographische Sichtweisen, insbesondere aber gegen romantische Literaturauffassungen des 19. Jahrhunderts, die den Wert lyrischen Ausdrucks in Kreativität oder individueller Invention sahen. Eine intertextuelle Textanalyse schützt nicht vor Spekulation, da die Intentionen des Autors oft nicht bekannt, sondern anhand intertextueller Bezüge selbst hergestellt werden müssen. Insbesondere in Bezug auf klassische japanische Dichtkunst bietet sie jedoch ein weit präziseres Wissenschaftsfeld, als dies die biographische Textdeutung vermöchte.

Klassische japanische Lyrik intertextuell zu untersuchen ist deshalb besonders erfolgversprechend, weil es in Japan eine lange Tradition bewusster Allusionen auf frühere Gedichte gibt. In der japanischen Kunst, und somit auch in der Poesie, ist die intertextuelle Wechselbeziehung zwischen einzelnen Texten und ihren Prätexten ausgeprägt kulturspezifisch und höchst intentional. Sie ist eine der Hauptcharakteristiken des japanischen Ästhetik-Ideals des *ga* oder *miyabi*²⁸ das auf dem Prinzip beruht, schöne und wertvolle Kunst könne nur Kunst sein, wenn sie sich auf Vorgänger beruft. Diese Tradition geht vermutlich auf die konfuzianische Anschauung zurück, die Vollkommenheit in der Vergangenheit zu suchen. Wie in China hat sich auch in Japan daraus ein ästhetisches Ideal entwickelt. Das japanische Ideal des *ga* resultiert somit auf einer japanischen Akzeptanz der chinesischen Kultur, die mit dem 8. Jahrhundert ihren Anfang nahm.²⁹

²⁸ Konishi verwendet den Ausdruck *ga* zur Bezeichnung der ideologischen Funktion, den Ausdruck *miyabi* zur Bezeichnung des ästhetischen Ideals. Vgl. KONISHI (1984, Bd. 1: 204).

²⁹ Repetitive Phrasen gab es allerdings bereits in den Gedichten der frühen *Manyô*-Zeit. Gedichte, die sich rhetorischer Techniken wie *makurakotoba* (Kissenwort) und *jo no kotoba* (Einleitung) bedienten, resultierten ursprünglich aus dem Prinzip des *kotodama*. Als das *ga* Prinzip dominierte, resultierten sie aufgrund dessen, dass man bereits existierende Phrasen als schön betrachtete. Somit verloren auch Kissenwörter ihre ursprüngliche Bedeutung. Vgl. KONISHI (1984, Bd.1: 234).).

Das Ideal dieses ästhetischen Prinzips ist nicht Erneuerung, sondern Berufung auf literarische Vorgänger. Als schön und bewegend wird die innovative Variation innerhalb der Tradition angesehen. Durch eine Variation eines alten Gedichts oder eine Anspielung darauf, versuchte man eine neue Tiefe zu erreichen und bezeugte damit zugleich seine Kultiviertheit. Die ästhetische Qualität eines Textes wurde bestimmt durch die Geschicklichkeit, mit der der Dichter auf Prätexte anspielte und durch die simultane Aktivierung zweier Texte seinem Gedicht eine neue Dimension verlieh. Den Höhepunkt dieses Dichtungsprinzips erreichte das japanische Gedicht im 13. Jahrhundert mit dem Postulat des Poeten Fujiwara no Teika, schöne Kunst sei Kunst, die sich auf die alte Sprache stütze aber ein neues Gefühl zum Ausdruck bringe.³⁰ Dieses ästhetische Ideal setzte sowohl beim Dichter als auch beim Rezipienten eine profunde Kenntnis der klassischen Vorbilder voraus, denn die Allusionen mussten ja als solche erkannt werden. Wichtig ist hierbei, dass Dichter und Rezipienten der Heian-Zeit eine kleine Gruppe von Hofaristokraten waren, die über die gleiche Bildung und somit über den gleichen Kode verfügten. Somit bildet die klassische japanische Lyrik ein diachrones und synchrones Gitternetz intertextueller Bezüge, die in einer ständigen dialogischen Wechselbeziehung zueinander stehen. Es entsteht, mit Roland Barthes Sprache, „une chambre d'échos“.

Ein japanisches Gedicht wird somit erst verständlich, wenn es in den intertextuellen Kontext zu seinen Prätexten gestellt wird. Der moderne Kritiker Andô Tsuguo formuliert es folgendermassen:

Classical tanka come alive only when they are set side by side with the poems made in response or to be matched, or the poems alluded to; in this unique tradition, you can't fully see their attraction by reading them individually.³¹

Durch Auffindung der Prätexte eines Gedichtes kann der zu untersuchende Text in seine Tradition eingebettet und Vermutungen über dessen Aussage gemacht werden. Auch die Posttexte sind aufschlussreich für die Textinterpretation. Der intertextuell arbeitende Literaturwissenschaftler ist sozusagen eine Art „Text-Archäologe“, der sich viele Schichten erarbeiten muss, denn anders als der Rezipient der damaligen Zeit muss er sich seine Allusionskompetenz zuerst aneignen. Der heutige Literaturwissenschaftler hat gegenüber dem Rezipienten der Heian-Zeit

³⁰ Vgl. BENL (1951: 73).

³¹ Zitiert aus: SATO (1993: 26).

aber den grossen Vorteil, dass er sowohl den Prä- als auch den Posttext des zu untersuchenden Textes kennt.

4. Der Traum in der japanischen Traumvorstellung und Literatur

Die Traumvorstellung im alten Japan ist uns natürlich nur durch schriftliche Quellen erschliessbar. Die Geschichts- und Volkskundebücher jener Zeit haben allerdings nicht den Wahrheitsanspruch, wie wir es von heutigen Werken erwarten, denn damals gab es noch keine wissenschaftlich fundierten ethnologischen Studien. Wirklichkeit und Fiktion sind in den schriftlichen Quellen, die uns zur Verfügung stehen, deshalb vermischt und teilweise schwer auseinander zu halten. Es ist also nicht immer zu entscheiden, ob Aufzeichnungen in Bezug auf den Traum den wirklichen gesellschaftlichen Gegebenheiten entsprachen oder ob ihnen lediglich die Funktion eines literarischen oder machtlegitimierenden Motivs zukam. Folgende Ausführungen sind deshalb mit Vorsicht zu rezipieren.

Das Traummotiv bildet seit den frühesten überlieferten literarischen Werken aus dem 8. Jahrhundert einen festen Bestandteil der japanischen Literatur. Wie in anderen Kulturen war auch in Japan der Traum beliebter Gegenstand von Mythen und Volkserzählungen.³² Aufzeichnungen in den ältesten erhaltenen japanischen Chroniken, dem *Kojiki* (Aufzeichnungen alter Begebenheiten [712]) und dem *Nihon shoki* (Aufzeichnungen aus Japan [720]), auch *Nihongi* genannt, belegen, dass der Traum in Japan ursprünglich, ähnlich wie in der griechischen Antike³³, religiös-metaphysisch aufgefasst wurde. Er war eine mystische Dimension, in der die Götter mit den Menschen direkt in Verbindung treten konnten, um ihnen Ratschläge, Befehle, Warnungen oder Zukunftsprophezeiungen zukommen zu lassen. Der Traum als Bindeglied zwischen Gott und Menschen galt als Phänomen der Divination, als prognostische Offenbarung höherer Mächte. Bezeichnenderweise erscheint der Begriff *yume* im ersten Teil der Chroniken, des so genannten Götterzeitalters (*kamiyo*)

³² Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf HIGUCHI (1982). Zu Studien über die japanische Traumauffassung sowie das Traummotiv in der japanischen Literatur vgl. auch FURUKAWA (1974), EGUCHI (1974), SAIGÔ (1972) KARAM (1990), KAISHAKU TO KANSHÔ (1977) sowie KAWATO (2002).

³³ Die Traumvorstellung in der griechischen Antike behandelt u.a. BINSWANGER (1928).

nicht. Dies deutet Ôkubo Hiroyuki zufolge darauf hin, dass das Traumerlebnis von Anfang an Angelegenheit der Menschen war: Die Götter senden den Traum zwar, aber Empfänger sind ausschliesslich die Menschen.³⁴

Dem Traum als Dimension göttlicher Offenbarung wurde, zumindest so wie er sich in der Literatur präsentiert, so viel Glaube entgegengebracht, dass er die Macht hatte, auf das Leben der Menschen und die Politik des Landes einzuwirken. Zugleich diente er als literarisches Motiv auch zur Untermauerung der Autorität des Kaisers, denn die Götter pflegten sich nur Auserwählten zu offenbaren. So ist es nicht erstaunlich, dass in den alten Geschichtsschroniken vor allem die Kaiser, die sowohl religiöses als auch politisches Oberhaupt des Staates waren, Empfänger von göttlichen Träumen waren.³⁵

Die erste Erzählung in Bezug auf den Traum erscheint im Kapitel des Kaisers Jinmu (r. 660–585 v. Chr.), wo ein gewisser Takakuraji im Traum den Befehl erhält, Kaiser Jinmu auf seinem Ostfeldzug beizustehen.³⁶ Diese früheste Traum-Episode weist bereits das Muster auf, in dem sich der Traum in den beiden Chroniken präsentiert: Einem von den Göttern auserwählten Menschen erscheint ein Gott im Traum und verkündet die Traumbotschaft. Die Götteroffenbarung verwirklicht sich wie im Traum vorausgesagt, die Notsituation des Kaisers kann dank der Traumbotschaft überwunden werden. Der Traum ist demzufolge Ankündigung des Schicksals des Kaisers und erfüllt die Funktion, für ihn eine prosperierende Zukunft herbeizuführen. Der Traum ist Verbindungsweg zwischen Göttern und Menschen.³⁷

Sugawara Akihito zufolge hatte dieses Traummuster in der historischen Wirklichkeit des 5. Jahrhunderts reale gesellschaftliche Bedeutung. Um seine Machtposition als religiöses und politisches Machtoberhaupt zu festigen, verleibte sich der Tennô die Autorität des Schamanen ein, indem er sich der Traumdivination bediente.³⁸ Der Traum spielte in der Machtordnung des Tennô-Systems demzufolge eine wichtige Rolle.

³⁴ ÔKUBO (1972: 111).

³⁵ Ursprünglich waren die Empfänger göttlicher Träume Schamanen, woraus ersichtlich ist, dass den Kaisern ursprünglich die Funktion von Schamanen zukam.

³⁶ Vgl. KOJIKI (1966: 56–57) sowie KOJIKI (1968: 167 f.).

³⁷ ÔKUBO (1972: 111).

³⁸ Zitiert aus: ÔKUBO (1972: 111).

Nach den Aufzeichnungen des Kaisers Ôjin (r. 270?–310) verzeichnet das *Kojiki* allerdings keine Traumaufzeichnungen mehr. Im *Nihongi* treten noch vereinzelt Angaben in Zusammenhang mit dem Traum in den Kapiteln des Kaisers Nintoku (r. 313?–399) sowie Kinmei (r. 539–571) auf. Diese sind jedoch marginal. Kubota Hiroyuki zufolge deutet dies darauf hin, dass die politische Funktion des Traums zusehends an Einfluss verlor.³⁹ Im Zuge der Taika-Reform im 7. Jahrhundert und des daraus resultierenden Ritsuryô-Systems nach chinesischem Vorbild wurde der Machtanspruch des Kaisers rechtlich verankert. Es ist anzunehmen, dass damit der Traum als machtlegitimierendes Mittel obsolet wurde und seine offizielle Funktion erheblich an Bedeutung verlor.

Der Traum war nicht nur passiver Ort, wo sich der Wille der Götter offenbarte, sondern auch Mittel, um sich in Form der Inkubation aktiv politischen Rat von den Göttern zu holen.⁴⁰ Berühmt ist beispielsweise der *yumedono* (Traumhalle) des Hôryûji Tempels in Nara, welcher der Inkubationsort des legendären Shôtoku Taishi (574–622) gewesen sein soll. In den Träumen erschienen die Götter nicht immer direkt, um ihren Willen kundzutun, sondern die Traumbotschaft war oft verschlüsselt, so dass sie gedeutet werden musste. Mit der Traumdeutung scheint ursprünglich ebenfalls der Kaiser selbst betraut gewesen zu sein.⁴¹

In der ersten buddhistischen Erzählsammlung, dem *Nihon ryôiki* (Aufzeichnungen seltsamer Begebenheiten aus Japan [ca. 822])⁴², wird ersichtlich, dass mit der Einführung des Buddhismus die alten animistischen Götter einfach durch Buddha ersetzt wurden. Es war nun Buddha oder ein Kannon, manchmal allerdings auch ein Mönch, der in den Träumen zu den Menschen sprach, um buddhistisches Gedankengut zu verbreiten und die Träumer zu ethischem Handeln anzuleiten. Aber nicht

³⁹ ÔKUBO (1972: 111).

⁴⁰ In den beiden Werken *Kojiki* und *Nihongi* stehen insbesondere die drei legendären Kaiser Jinmu, (Thronbesteigung 660 v.Chr.), Sujin (Thronbesteigung 97 v.Chr.–30 v.Chr.) und Suinin (Thronbesteigung 29 v.Chr.) in enger Beziehung zu Inkubationsriten. Bekannt ist beispielsweise der Inkubationstraum des Kaisers Sujin. Ihm erscheint der Gott Ômononushi im Traum und veranlasst ihn, zu seiner Verehrung einen Tempel errichten zu lassen. Vgl. NIHON SHOKI (1968, Bd. 1: 238 ff), NIHON SHOKI (1956: 152 ff).

⁴¹ Bekannt ist u.a. eine Geschichte im *Nihon shoki*, wo der Kaiser Sujin die Träume seiner beiden Söhne deutet und anhand von ihnen seine Nachfolge bestimmt. Vgl. NIHON SHOKI (1968, Bd. 1: 250).

⁴² Vgl. NIHON RYÔIKI (1995).

nur Buddha, sondern auch Verstorbene konnten zu Übermittlern von Träumen werden. Der Traum war Verbindungsweg, durch den der Mensch mit dem Jenseits in Kontakt treten konnte.

Mit der Zeit entfernte sich der Traum von seiner Göttlichkeit und wurde zusehends Gegenstand des Volksglaubens.⁴³ Der Beruf des Traumdeuters (*yumetoki*)⁴⁴ wurde eingerichtet, und es entstanden Traumdeutebücher, in denen Glück und Unglück bringende Traumsymbole aufgelistet wurden.⁴⁵ Aus verschiedenen Erzählsammlungen, z.B. dem *Settsu Fûdoki* (Beschreibungen von Sitten und Land in Settsu [713]) und dem *Uji shûi monogatari* (Aufgelesene Erzählungen aus Uji [ca. 1212–21]) ist ersichtlich, dass man nicht nur glaubte, der Traum habe die Kraft, auf das Geschehen in der Wirklichkeit einzuwirken, sondern dass die Auswirkungen eines Traums in der Wirklichkeit auch von dessen Deutung abhängen. Man glaubte, eine negative oder falsche Traumdeutung könne den Glück verheissenden Inhalt eines Traums unwirksam machen⁴⁶ oder das Geschehen in der Wirklichkeit gar negativ beeinflussen⁴⁷, und umgekehrt eine Glück bringende Deutung sich positiv auswirke. Dies führte schliesslich dazu, dass Träume mit negativem Inhalt positiv gedeutet wurden (*sakayume*)⁴⁸, oder man versuchte, schlechte

⁴³ Für verschiedene Traumerzählungen des japanischen Mittelalters vgl. SAKAI (2001).

⁴⁴ Das Amt des Traumdeuters wurde ursprünglich von Schamanen, später, mit Einführung der chinesischen Astrologie, von den Ying-Yang Meistern innegehalten.

⁴⁵ Für eine Auflistung solcher Symbole vgl. MIURA (1904–1906: 294 ff.).

⁴⁶ Das *Ôkagami* (Der grosse Spiegel [Ende Heian-Zeit]) berichtet von einem Traum des Fujiwara no Morosuke (908–960), in dem ihm höchste Würde versprochen wird, er diese durch eine Fehldeutung des Traums durch seine Frau jedoch nie erlangt. Zitiert aus: HIGUCHI (1982: 42 f.).

⁴⁷ Berühmt ist eine Geschichte aus dem *Settsu fûdoki*, in dem die Frau eines Hirsches den Traum ihres Mannes deutet und ihm den Tod voraussagt, falls er seine Geliebte besucht. In Sehnsucht nach seiner Geliebten begibt sich der Hirsch dennoch zu ihr, worauf er auf dem Weg tatsächlich stirbt. Aus dieser Geschichte ist das Sprichwort entstanden: *naku shika nare ya yume awase no mama ni* 鳴く鹿なれや夢合わせのままに (Selbst für den röhrenden Hirsch gilt die Traumdeutung). Vgl. FÛDÔKI (1968: 422–423), BONIN (1984: 264).

⁴⁸ Das *Ôkagami* enthält eine Geschichte über den Machtkampf der Brüder Fujiwara no Kanemichi (925–977) und Fujiwara no Kaneie (929–990), in dem ein Traum, dessen Inhalt für Kaneie unglücksverheissend ist, durch eine positive Deutung umgewandelt wird, so dass Kaneie schliesslich über Kanemichi siegt. Vgl. HIGUCHI (1982: 41).

Träume mit Hilfe von bestimmten Riten wirkungslos zu machen oder in gute Träume umzuwandeln (*yumechigae*).⁴⁹ Solcherlei Praktiken wurden in manchen Kulturen praktiziert. Aus dem *Uji shûi monogatari* und anderen Erzählungen wird ersichtlich, dass man mit dem Traum sogar Handel zu treiben pflegte, oder dass man Träume stehlen konnte, um so das Glück, das eigentlich einem anderen bestimmt war, für sich selbst zu verbuchen.⁵⁰

Obige Angaben stammen ausschliesslich aus Volkserzählungen und neigen deshalb zum Phantastischen. Die während der Heian-Zeit florierende Frauenliteratur, insbesondere die fiktionalen Tagebücher (*nikki bungaku*), zeugen jedoch davon, dass unter der Hofaristokratie eine etwas differenziertere Traumvorstellung vorherrschte. Zwar scheint auch der Adel im mystischen Traumglauben verhaftet gewesen zu sein, aber es zeigt sich in Bezug auf den Traum doch eine etwas realistischere Haltung. Im *Kagerô nikki*⁵¹ (Tagebuch einer Eintagsfliege [958–974]) der Mutter von Michitsuna (937?–995) werden Träume ohne divinatorischen Charakter geschildert, und es zeigt sich bereits eine Tendenz zur psychologischen Traumauffassung. Die Autorin deutet ihre Träume auch selbst. Im *Sarashina nikki*⁵² (Sarashina Tagebuch [ca. 1059]) der Tochter von Sugawara no Takasue (1008?–?), zeigt sich, wie dem Traum bereits ein gewisser Unglaube entgegengebracht wird. Gleichzeitig ist das Werk aber stark von buddhistischem Gedankengut durchzogen. Die Autorin, durch viele Träume zu einem religiösen Leben aufgefordert, ignoriert diese zunächst, bis sie, durch das Schicksal gezeichnet, schliesslich ein zurückgezogenes Leben führt. Auf buddhistisches Gedankengut verweist auch eine Szene, in der die Schwester der Autorin träumt, dass ihre Katze die Reinkarnation einer Prinzessin ist, ein Traum, dessen Wahr-

⁴⁹ Berühmt ist beispielsweise der *yumechigae Kannon* im Hôryûji Tempel. Er soll die Fähigkeit haben, schlechte Träume in gute umwandeln. Das Fabeltier *baku* soll schlechte Träume auffressen, wenn dessen Bild oder Schriftzeichen auf ein lackiertes Kopfkissen oder auf die Schiebetür des Schlafzimmers gemalt wird. Über das Fabeltier *baku* und andere Rituale zur Vertreibung von schlechten Träumen vgl. MIURA (1904–1906: 299 f.).

⁵⁰ Im *Ujishûi monogatari* lässt sich ein Mann von einem Traumdeuter, dem eine Frau kurz zuvor ihren Traum erzählte, deren Traum schenken und kann somit den glücksbringenden Traum für sich selbst verbuchen. Vgl. HIGUCHI (1982: 44–45).

⁵¹ THE GOSSAMER YEARS [KAGERÔ NIKKI] (1975).

⁵² SARASHINA NIKKI (1966).

heitsgehalt die beiden Schwestern nicht in Frage stellen.⁵³ Im berühmten Werk *Genji monogatari*⁵⁴ der Murasaki Shikibu zeigt sich ebenfalls der Einfluss des Buddhismus sowie der mystische Aberglaube, der das Leben am Heian-Hof beherrschte. Im Traum treten häufig Verstorbene auf, oder der Tod von Menschen wird im Traum vorausgesehen. Aus der Literatur jener Zeit ist ersichtlich, wie noch Ende des 10. Jahrhunderts der mystische Traumglaube grundsätzlich ungebrochen war.

Der Einfluss des Buddhismus bewirkte ausserdem, dass sich seit Mitte des 9. Jahrhunderts parallel zu diesem mystischen Traumglauben, der sich noch tief ins Mittelalter hineinziehen sollte und selbst heute nicht gänzlich aus der japanischen Traumvorstellung verschwunden ist⁵⁵, die Tendenz, den Traum nicht mehr im Sinn seiner ursprünglichen Bedeutung als Schlaftraum, sondern als Metapher für die Vergänglichkeit (*mujōkan*) zu betrachten, und ihm somit zu einer neuen Dimension zu verhelfen. Die durch den Buddhismus geprägte Vorstellung der Welt als Traum erreichte Ende der Heian-Zeit, als das Leben der Hofaristokraten durch die Anzeichen des Niedergangs des Heian-Hofes von Unsicherheit geprägt war und man das buddhistische Endzeitalter (*mappō*) erwartete, ihren Höhepunkt. Der Traum wurde zum Inbegriff der Vergänglichkeit schlechthin, er war *hakanai*.⁵⁶ Diese Vorstellung zieht sich bis auf den heutigen Tag durch die japanische Literatur. “Die Welt, noch flüchtiger als ein Traum”, lautet der Anfang des *Izumi Shikibu nikki*⁵⁷ (Das Tagebuch der Izumi Shikibu [ca. 1008?]), und auch der berühmte Reichs-

⁵³ SARASHINA NIKKI (1966: 33 ff.).

⁵⁴ GENJI MONOGATARI (1992).

⁵⁵ Dass in Japan dem Traum heute noch ein mystischer Glaube entgegengebracht wird, zeigt sich u.a. an der Sitte, auf seine Träume in der Neujahrsnacht besonders zu achten, wobei als besonders gute Traumbilder der Berg Fuji, der Falke oder die Aubergine gelten. Ausserdem gibt es auch Gottheiten des Traums, resp. den shintoistischen Yume nushi no Kami und den buddhistischen Yume no myōdō Bosatsu. Vgl. MIURA (1904–1906: 301). Der Buddhismus mit seiner Seelenwanderung und der Shintoismus mit seiner Ahnenverehrung bewirken eine relativ grosse Aufgeschlossenheit der Japaner in Bezug auf die Mystik.

⁵⁶ Der Ausdruck *hakanai* hat viele Konnotationen und ist schwer übersetzbar. Teele gibt eine Auflistung der verschiedenen Bedeutungen: fleeting, transitory, ephemeral, vain, empty, hopeless, frail, endless, sad, boundless. Vgl. TEELE (1980: 420).

⁵⁷ IZUMI SHIKIBU NIKKI (1981: 11).

vereiniger des 16. Jahrhunderts, Toyotomi Hideyoshi verglich in seinem Sterbegedicht sein Leben mit einem Traum in einem Traum.⁵⁸

Der Traum ist überdies ein zentrales Motiv in der japanischen Poesie. Hier zeigt sich ebenfalls eine Entwicklung vom mystischen Traumglauben zu einer metaphorischen Verwendung als Symbol der Vergänglichkeit. In den Gedichten des *Kojiki* und des *Nihongi* taucht der Traum noch nicht auf, aber bereits im *Man'yōshū* stellt er ein beliebtes Motiv dar. Die Traumthematik ist komplex, insofern das Traummotiv in der japanischen Dichtkunst sich im Verlauf der Literaturgeschichte stark verändert hat. Ursprünglich war der Traum in der japanischen Poesie fast ausschliesslich Träger der Liebeslyrik. Unter Traumgedichten in der Liebespoesie versteht man im allgemeinen Gedichte, in denen das lyrische Ich von seinem Geliebten träumt oder darüber klagt, nicht von ihm zu träumen. Der Traum stellte die mystische Dimension dar, in der sich Liebespaare trotz räumlicher Trennung treffen konnten. Mit Treffen ist, wie in der japanischen Poesie üblich, ein erotisches Treffen gemeint. Der Traum war somit Symbol der Sehnsucht nach dem/der Geliebten und Mittel, um erotische Gefühle indirekt auszudrücken. Die Konnotation zwischen Traum, Liebe und Erotik in der japanischen Poesie ist so stark, dass das Wort "Traum" (*yume*) manchmal als Metapher für den Geschlechtsverkehr Verwendung fand.⁵⁹ Seit Mitte des 9. Jahrhunderts erfuhr der Traum eine Verschiebung zur Metapher für die Vergänglichkeit der Liebe, und schliesslich wurde er auch in der Poesie zum Inbegriff der Vergänglichkeit schlechthin. Infolge dieser Verschiebung verbreitete sich das Motiv zusehends auch in andere Gedichtkategorien wie Elegien, Reisegedichte oder buddhistische Gedichte. Wie sich das Traummotiv in der klassischen japanischen Poesie manifestiert, soll in der Folge untersucht werden.

⁵⁸ Das Gedicht lautet: *Tsuyu to ochi / tsuyu to kiye ni shi / waga mi kana / Naniwa no koto mo / yume no mata yume* 露と落ち露と消えにしわが身かな難波のことも夢のまた夢 (Wie der fallende und schwindende Tau bin ich! Selbst das Schloss von Osaka ist nur ein Traum in einem Traum). Zitiert aus: DENING (1971: 281).

⁵⁹ Vgl. CRANSTON (1975: 75).

5. Das Traummotiv in der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien

What is this life? A frenzy, an illusion,
A shadow, a delirium, a fiction.
The greatest good's but little, and this life
Is but a dream, and dreams are only dreams.⁶⁰
(Calderon de la Barca)

5.1 Das Traummotiv im *Yutai xinyong*

5.1.1 Vorbemerkungen

Das von Xu Ling (507–583) kompilierte *Yutai xinyong* (Neue Lieder von der Jade-Terrasse [545]) ist eine Gedichtanthologie, die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass sie hauptsächlich Liebesgedichte enthält.⁶¹ Das Werk beinhaltet über 600 Liebesgedichte von der Han- (206 v. Chr.–220 n. Chr.) bis zur Liang-Dynastie (502–557), wobei jedoch der grösste Teil von Gedichten aus der Zeit der Südlichen Dynastien (420–589) respektive der späten Sechs Dynastien entfällt.⁶² Diese wiederum werden mehrheitlich von der so genannten Palast-Stil Poesie (*gongtishi*) getragen, einer thematischen Bezeichnung für chinesische Poesie, die um das Leben am Hof, Zeremonien, Architektur usw. kreist. Zentrales Thema der Palast-Stil Poesie ist jedoch die Liebe. Die entsprechende Dichtform war vornehmlich das *shi*, eine Kurzform von vier, sechs oder acht Zeilen zu jeweils fünf oder sieben Zeichen respektive Silben. Die

⁶⁰ Zitiert aus: LIN (2001: 19).

⁶¹ Die Liebespoesie hat in der chinesischen Poesie, die mehr Träger von politischem, sozialem und ethischem Gedankengut war, eine Randstellung. Deshalb ist eine Anthologie, die ausschliesslich Liebesgedichte beinhaltet, bemerkenswert und nimmt eine besondere Stellung ein.

⁶² Umfasst Song (420–479), Qi (479–502) und Liang-Dynastie (502–557).

Gedichte zeichnen sich durch eine Überbetonung der stilistischen Eleganz zu Ungunsten des Inhalts aus. Das Vokabular war standardisiert, um vulgäre Wörter auszuschliessen, und man bediente sich einer Unzahl rhetorischer Techniken wie Parallelismus oder machte Allusionen an frühere Gedichte. Typisch ist ausserdem die indirekte Annäherung an den Gegenstand mit Hilfe des logischen Rasonierens, des Gebrauchs von Metaphern und der Personifikation. Eleganz, Witz und Schmuck waren unerlässliche Elemente, denn wichtig war nicht, was, sondern wie es gesagt wurde. So “degradierten” viele Gedichte lediglich zu eleganten und stereotypen Variationen, sowohl was Sprache als auch was den Gefühlsgehalt anbelangt. Dieser Stil wurde später von Tang Kritikern als *yibang*-Stil (schiefer Stil) kritisiert. All diese Elemente wurden in Japan übernommen und prägten den *Kokinshū*-Stil grundlegend.

Das Verfassen von Gedichten im Palast-Stil begann als eigentliche Literaturströmung in der Liang-Dynastie, einem Königreich am südlichen Hof der Sechs Dynastien, unter dem Literaturzirkel des Kronprinzen Xiao Gang (503–551), dem späteren Kaiser Jianwen (r. 549–551). Die Gesellschaft, die diese Art von Gedichten pflegte, war somit derjenigen des Heian-Japan ähnlich: Sie wurde von einer kleinen Gruppe von Hofaristokraten getragen. Der Palast-Stil der Liang-Dynastie war grundsätzlich eine Reaktion gegen die traditionelle Auffassung, die Poesie als Träger für moralische und politische Belehrung und als Ausdruck des eigenen Willens ansah, so dass sogar Liebesgedichte politisch interpretiert wurden. Man forderte die Unabhängigkeit der Literatur von den konfuzianischen Klassikern und den ungebundenen Ausdruck von Gefühl. Kurz: man forderte eine Art *l’art pour l’art*.⁶³

Die sogenannte Boudoir-[Klage]-Poesie (*guiyuan shi*) auch Boudoir-Gefühl-Poesie (*guiqing shi*) genannt, die auf die japanischen Gedichte einen so grundlegenden Einfluss ausübte, ist eine thematische Bezeichnung für Gedichte, die um das Leben der von ihren Liebhabern vernachlässigten Hofdamen kreist. Mit Vorliebe wurden auch historische Frauen zitiert, allen voran die berühmte Dame Ban.⁶⁴ Da die Palast-Klage-Poesie einen Hauptpfeiler der Palast-Poesie bildet, wird sie oft als

⁶³ MIAO (1978: 8).

⁶⁴ Es handelt sich hierbei um die legendäre Ban Jieyu (?–?). Sie war eine Hofdame aus der Han-Dynastie und genoss die Gunst des Kaisers Chengdi (r. 32–8 v. Chr.). Als dieser sein Herz einer anderen Frau zuwandte, zog sie sich zurück und diente fortan dessen Mutter. Aus Trauer verfasste sie Gedichte, in denen sie ihr Schicksal beklagt. Vgl. YAMAGUCHI 1981: 52.

deren Synonym verwendet. Das Thema der vernachlässigten Frau ist allerdings keineswegs neu. Es kann bis zum *Chuci* (Lieder aus dem Süden) ins 2. vorchristliche Jahrhundert zurückverfolgt werden und findet sich auch häufig in alten Volksliedern der südlichen Dynastien, so dass es im Grunde genommen von Anfang an das zentrale Thema der chinesischen Liebespoesie war. Während das Thema ursprünglich jedoch als politisch-erotische Allegorie für das Herrscher-Beamten Verhältnis Verwendung fand⁶⁵, diente es während der späten Sechs Dynastien vornehmlich zur dekorativen Beschreibung des Hoflebens.⁶⁶

Typisch für die Boudoir-Klage-Poesie sind verschiedene Konventionen aus: Die Szene ist meist ein luxuriöses und erotisches Palast-Boudoir (*gui*), daher der Name dieser Poesie-Form.⁶⁷ Die Protagonistin ist eine von ihrem Liebhaber verlassene Hofdame. Der gefühlsmässige Ton ist melancholisches Pathos. Der Ausdruck von Liebe ist elegant und höfisch, unter Ausschluss von expliziter Sexualität, der Stil dekorativ und beschreibend.⁶⁸

Der Dichter, meist ein Mann, versetzt sich fiktiv in die Person einer liebenden Frau und beschreibt in lyrischen und beschreibenden Worten ihre Gefühle, je nachdem in der dritten oder der ersten Personalform. Der Dichter sucht dabei keine psychologische Tiefe, sondern technische Virtuosität. Die Beschreibung der Frau ist objektiv, stereotyp und konventionell, das heisst sie ist jung, attraktiv, romantisch und sehnsüchtig. Die Palast-Klage-Poesie entstand aus dem so genannten *yongwu shi*

⁶⁵ ROY (1959: 25).

⁶⁶ Allerdings ist auch die Boudoirpoesie nicht gänzlich entpolitisiert. Deren Aufkommen in der Wei-Dynastie (386–557) hat politische Gründe. Der südliche Hof musste sich gegen die Wei im Norden verteidigen, und viele Männer wurden folglich zum Schutz an die Grenze geschickt. Die Boudoirpoesie ist die Klage der am Hof zurückgelassenen Frau. Somit kann dieser Dichtstil als eine Art Antikriegsgedicht rezipiert werden.

⁶⁷ Viele dieser Gedichte wurden bei Banketten unter bestimmten Themen verfasst (*tiyong*) und oft handelte es sich um Imitationen früherer Gedichte. Da Thematik, Struktur und Stil von den königlichen Schutzherren bestimmt wurden, wurde der literarische Geschmack, besonders in der Liang-Ära, zusehends höfisch und konventionell.

⁶⁸ Vgl. THE INDIANA COMPANION TO TRADITIONAL CHINESE LITERATURE (1986: 945).

(Gedichte über Gegenstände) und beschreibt die Frau als dekoratives Zubehör, als Verlängerung des Objekts (*wu*).^{69, 70}

Zentrales Thema der Boudoirpoesie ist folglich die frustrierte Liebe, dargestellt durch die Vermittlerinstanz der von ihrem Geliebten verlassenen Hofdame. Die einsame Hofdame verbringt ihre Tage in müßigem Warten auf ihren Liebhaber im Boudoir. Die Abwesenheit des Liebhabers oder Ehemannes und die Nachtwache der Frau hat eine Ursache: Er ist auf Reisen, auf dem Schlachtfeld oder hat sein Herz einer anderen Frau zugewandt. Gelangweilt durch ihre Kleider und ihren Schmuck betrachtet sie mürrisch den Mond, Blumen oder Vögel, die sie an die unbarmherzige Vergänglichkeit der Zeit und ihrer Schönheit gemahnen.⁷¹ In Sehnsucht nach ihrem Liebhaber vergießt sie Tränen, kann nicht schlafen und träumt von seiner Rückkehr. Typisch ist die schwache und von ihrem Mann abhängige Haltung der Frau, deren Leben ohne ihn sinnlos ist. Der Gefühlszustand der Frau wird weniger durch direkte Beschreibung ihrer Gedanken als durch die Verwahrlosung und Dusterheit ihrer Umgebung dargestellt: Das verlassene Bett, ein Spinnennetz oder ein staubiger Spiegel. Die Isolation, hervorgehoben durch die Abgeschlossenheit der Hofdame in ihrem Boudoir, ist ein essentieller Aspekt des höfischen Konzepts einer verliebten Frau.⁷²

Die Boudoir-Klage-Poesie war auch in der Tang-Dynastie ein beliebtes Thema, dort allerdings Palast-Klage (*gongyuan*) genannt. Die Frustration der vernachlässigten Hofdamen, nun durch die Frauen des kaiserlichen Harems ersetzt, war allerdings nicht mehr lediglich dekorative Beschreibung, sondern diente als Metapher für die Frustrationen des Dichters selbst und war somit Mittel der indirekten Gesellschaftskritik. Der Fokus lag nun vermehrt auf der Vergänglichkeit der Zeit, so dass auch häufig alte Haremsfrauen beschrieben wurden. Dem Thema soll

⁶⁹ Yamaguchi weist darauf hin, dass sich Frauen aus ästhetischen Gründen dazu besser eignen. Ausserdem wurde im konfuzianistischen China der Ausdruck der erotischen Sehnsucht für Männer als unpassend angesehen. Er wurde deshalb auf die soziale Randfigur der Frau verlagert, die von Natur aus als minderwertig galt. In Japan war das anders: Isonokami no Otmaro und Yakamochi beispielsweise beschrieben die Liebessehnsucht aus der Sicht eines Mannes. Vgl. YAMAGUCHI (1993: 166 f.).

⁷⁰ Solche Gedichte wurden oft bei sozialen Anlässen verfasst. Vgl. MIAO (1978: 10).

⁷¹ WATSON (1971: 93).

⁷² BIRRELL (1985: 43).

hier jedoch nicht weiter nachgegangen, sondern der Blickpunkt auf das Traummotiv im *Yutai xinyong* gerichtet werden.⁷³

5.1.2 Die Traumgedichte

Der Traum ist ein zentrales Motiv in der Liebespoesie der späten Sechs Dynastien, und es muss hier betont werden, er ist nicht lediglich Motiv der Boudoirpoesie selbst.⁷⁴ Gemäss einer Untersuchung von Yamaguchi Hiroshi kommen im *Yutai xinyong* Wortkombinationen mit dem Wort Traum (*meng*) 37mal vor.⁷⁵ In diesen Gedichten tauchen in den Träumen sowohl Männer als auch Frauen auf, manchmal träumt der Protagonist gar von seiner Heimat, am häufigsten sind jedoch Gedichte, in denen im Traum ein Treffen mit dem Partner zustande kommt. Das Treffen des Geliebten im Traum war ein gutes Material für die Boudoir-Klage-Poesie, denn es betonte die Einsamkeit und Sehnsucht der auf ihren Mann wartenden Frau. Allerdings handelt es sich hierbei meist nicht im eigentlichen Sinn um Traumgedichte. Der Traum ist oft lediglich eines von mehreren Motiven, das zur Betonung der Sehnsucht nach dem Geliebten dient. In der Folge sollen einige Gedichte aus dem *Yutai xinyong* zitiert und kurz dokumentiert werden.⁷⁶

In den Gedichten des *Yutai xinyong* liegt die Betonung oft weniger auf dem Traum selbst, sondern vielmehr auf dem Gefühl nach dem Erwachen, wenn sich das lyrische Ich schmerzlich der Abwesenheit des Partners bewusst wird. Der Traum verstärkt nach dem Aufwachen die Liebe und Sehnsucht nach der geliebten Person, wie beispielsweise in folgendem Gedicht von Lu Yun (262–303), das er für einen Freund schrieb, damit dieser das Gedicht seiner Frau übergebe.⁷⁷ Es soll ein Ausschnitt daraus zitiert werden:

⁷³ Für eine detaillierte Untersuchung der Palastklage in der Tang Dynastie vgl. MIAO (1978).

⁷⁴ Eine Auflistung von Gedichten mit dem Traummotiv findet sich in dem von Ou Yangxun kompilierten *Yiwen leiju* (Auswahl verschiedener Literaturgattungen [624]). YIWEN LEIJU (1965, Bd.1: 1355–1357).

⁷⁵ YAMAGUCHI (1979: 166).

⁷⁶ Die Interpretation der Gedichte stützt sich vornehmlich auf den Kommentar von Uchida Sennosuke: GYOKUDAI SHIN'EI [YUTAI XINYONG] (1974 f.).

⁷⁷ Gedichte, die stellvertretend an Frauen von Freunden adressiert wurden, scheinen zahlreich gewesen zu sein. Vgl. WATSON (1971: 95).

為顧顏先贈婦往返四首
(一:我在三川陽)

目想清惠姿
耳存淑媚音
独寐多遠念
寐言撫空衿
彼美同懷子
非爾誰為心

Vier Austauschgedichte zwischen Ehemann
und Ehefrau (1: Ich bin in Sanyang)

Ich sehe deine reine, liebe Gestalt vor mir,
Ich höre deine schöne, sanfte Stimme.
Ich schlafe einsam mit vielen fernen Träumen.
Erwacht, lieblose ich deinen leeren Kragen.
Schönes Herz, das fühlt wie ich!
Wer versteht meine Liebe, wenn nicht du?
(Lu Yun, YTXY: Bd. 3)

In diesem, aus der Sicht eines Mannes verfassten Gedicht, ist die Liebe in der Wirklichkeit grundsätzlich erfüllt. Die Trennung des Paares ist nur räumlicher Natur. Nach dem Aufwachen fühlt das lyrische Ich ein Gefühl der Leere, verursacht durch die Abwesenheit der Frau. Zugleich entflammt in ihm die Sehnsucht nach ihr.

In folgendem Gedicht wird der Traum nach dem Aufwachen als bitter empfunden, weil die im Traum erlebte Erfüllung nicht der Wirklichkeit entspricht:

夢見故人

覺罷方知恨
人心定不同
誰能對角枕
長夜一邇空

In einem Traum sah ich einen alten Freund

Als ich erwachte, fühlte ich Hass!
Die Herzen der Menschen sind bestimmt nicht gleich.
Wer erträgt ein horneschmücktes Kissen
Dessen eine Seite nutzlos leer ist in der langen Nacht?
(Yao Fan, YTHY: Kap. 10)

Das Gedicht ist aus der Sicht einer Frau geschrieben, die ihre einseitige Liebe beklagt. Der während des Träumens erfüllte Traum wird nachträglich zum bitteren Erlebnis, denn der Trauminhalt wird als Lüge und Illusion entlarvt. Noch deutlicher kommt die Entlarvung des Traums als Illusion in folgendem Gedicht von Wang Sengru (465–522) zum Ausdruck:

為人述夢

已知想成夢
未信夢如此
皎皎無片非
的的一皆是
已親芙蓉褥
方開合歡被
雅步極嬌妍
含辭恣委靡

如言非倏忽
不意成俄爾
及寤盡空無
方知悉虛詭⁷⁸

*Beschreibung eines Traums in Stellvertretung*⁷⁹

Ich wusste, dass Fantasien zu Träumen werden,
Doch nicht, dass Träume so sein könnten!
Hell und makellos, rein und perfekt
Intim bei Hibiskus Kissen
Schlägt sie die Decke der Liebesfreuden zurück.
Elegante, liebliche Schritte,
Voll entzückenden Geflüsters.
Was ich beschreibe
Schien kein schnelles Ende zu finden,
Doch jäh erwachte ins Nichts,
Mir gewahr werdend,
Dass alles leere Illusion war.
(Wang Sengru, YTXY: Bd. 6)

Obwohl hier der Traum aus der Sicht eines Mannes beschrieben wird, spricht bereits der Titel von der Fiktionalität des Gedichts: Wang Sengru beschreibt einen Traum aus der Sicht eines Träumers. Die subjektive Realität des Traums zerrinnt mit dem Aufwachen und erweist sich als Illusion. Dies wurde sowohl im Taoismus als auch im Buddhismus zum Gleichnis der Illusionsbefangenheit auch des Wachbewusstseins.⁸⁰ Traum und Wachen sind Teil des polaren Gegensatzpaares, welches das chinesische Denken durchzieht.⁸¹ Während jedoch der Buddhismus sowohl dem Traum als auch dem Wachen Wirklichkeit abspricht, so wertet der Taoismus den Traum auf, indem er ihn auf eine dem Wachen ebenbürtige Wirklichkeitsstufe stellt.⁸² Der berühmte Schmetterlingstraum von Zhuangzi braucht wohl nicht näher erläutert zu werden. Um die Relativität zwischen Traum und Wachen zu veranschaulichen, soll hier eine andere Textstelle von Zhuangzi zitiert werden:

Im Traume mag einer Wein trinken, und morgens erwacht er zu Tränen und Klage;
im Traume mag einer klagen und weinen, des Morgens geht's zum fröhlichen Ja-

⁷⁸ Zitiert aus: GYOKUDAI SHIN'EI [Yutai xinyong] (1974–75, Bd. 2: 388–389). Aufgrund computertechnischer Probleme wurde der Text mit japanischen Schriftzeichen wiedergegeben.

⁷⁹ Wang Sengru beschreibt hier stellvertretend einen Traum, der von jemand anderem geträumt wurde. Das Verfassen von Gedichten aus der fiktiven Sicht eines lyrischen Ichs ist eine für die Poesie der späten Sechs Dynastien typische rhetorische Technik.

⁸⁰ Vgl. EGGERT (1993: 142).

⁸¹ LACKNER (1985: 1).

⁸² EGGERT (1993: 142 f.).

gen. Während des Traumes weiss er nicht, dass es ein Traum ist. Im Traume sucht er den Traum zu deuten. Erwacht er, dann erst bemerkt er, dass er geträumt. So gibt es wohl auch ein grosses Erwachen, und danach erkennen wir diesen grossen Traum.⁸³

Im Rahmen dieser Arbeit kann jedoch nicht detailliert auf die philosophische Auseinandersetzung zwischen Traum und Wirklichkeit eingegangen werden. Die Traumgedichte des *Yutai xinyong* zeigen kaum buddhistisches oder philosophisches Gedankengut. Die Entlarvung des Traums als Illusion dient lediglich der Darstellung der Einsamkeit des Aussagesubjekts des Gedichts.

Folgendes Gedicht stammt von einer Dichterin namens Shen Manyuan (fl. ca. 540):

王昭君歎二首 (二)

Wang Zhaojun's Klagen (2)

今朝猶漢地
明旦入胡關
高堂歌吹遠
游子夢中還

Heute Morgen noch im Han-Gebiet
Morgen früh betritt sie den Hu-Pass.
In den hohen Gemächern
hallten Gesang und Flöten weit,
Doch nur im Traum
wird die Reisende wohl heimkehren.
(Shen Man-yüan, YTXY: Bd. 10)

Wang Zhaojun war eine Hofdame am Palast des Han Kaisers Yuandi. Als im Jahr 33 v. Chr. ein König der nördlichen Xiongnu die Tochter des Kaisers zur Gemahlin forderte, schickte man an ihrer Stelle Wang Zhaojun, die schliesslich in der Ferne starb. Das Gedicht beschreibt Wang Zhaojuns Sehnsucht nach der Heimat, dargestellt anhand des Gesangs und des Flötenspiels in ihren Gemächern.

Ein beliebtes Sujet sind auch die Tränen der sich einsam nach ihrem Geliebten sehnenen Frau, die bis in die Träume eindringen:

代秋胡婦閨怨

Boudoir-Klage aus der Sicht der Frau von Qiuhu

蕩子從游宦
思妾守房？
塵鏡朝朝掩
寒床夜夜空
若非新有悅
何事久西東

Ein ausschweifender Mann geht auf Tour,
Ich, seine Frau, hüte sehrend das Gemach.
Mein staubiger Spiegel ist
Morgen für Morgen bedeckt,
Das kalte Bett ist Nacht für Nacht leer.
Wenn er nicht eine neue Liebesfreude hat,
Weshalb bleibt er so lange in Ost und West?

⁸³ DSCHUANG-DSI [ZHUANGZI] (1976: 50).

知人相憶否
泪尽梦啼中

Weiss er wohl um meine Sehnsucht?
Tränen fließen von den Klagen im Traum.
(Xiao Lun, YTXY: Bd. 7)

Das Gedicht ist ein repräsentatives Beispiel eines Boudoirgedichts: Die einsame Frau, die sehnsüchtig auf ihren untreuen Mann wartet, der vernachlässigte Zustand ihres Boudoirs, das leere Bett, das ohne den Mann seiner Funktion entbehrt, die Träume von ihm und die Tränen, die sie vergiesst. Das Gedicht ist eine Anlehnung an die Legende von Qiu Hu und seiner Frau Jiefu (reine Frau), die ihm trotz jahrelanger Trennung treu blieb.⁸⁴ Der Dichter schreibt aus der fiktiven Position der Frau von Qiu Hu, die sich nach ihrem Mann sehnt.

Folgendes Gedicht von Liu Xiaowei (?–548), von dem nur der Anfang zitiert wird, beinhaltet ebenfalls die Kombination von Traum und Tränen:

寄婦

An meine Frau

直為閨中人
守故不要新
夢啼漬花枕
覺泪湿羅巾
独眠真自難
重衾猶覺寒
愈憶凝脂暖
弥想橫陳歎

Nur du bist im Schlafgemach,
das Alte hütend, nicht suchend das Neue.
Im Traum tranken Schluchzer dein Blumenkissen,
Wach nassen Tränen dein seidenes Tuch.
Alleine zu schlafen ist so bitter.
Meine zweifache Decke fühlt sich kalt an.
Ich ersehne die Wärme deiner glatten Haut,
Begehre horizontale Freuden.
(Liu Xiaowei, YTXY: Bd. 8)

Folgendes Gedicht stammt von der Dichterin Liu Lingxian (6. Jh.). Sie schrieb das Gedicht auf ein Bananenstaudenblatt, um es einer gewissen Person zu zeigen:

⁸⁴ Inhalt der Geschichte: Fünf Tage nach seiner Hochzeit wird Qiu Hu zum Beamten ernannt und ins Land Chen delegiert. Nach fünf Jahren trifft er auf seiner Heimreise eine schöne Frau, die er erfolglos zu verführen sucht. Als er zu Hause angekommen seine Frau wiedersieht, merkt er, dass es die Frau ist, die er auf dem Heimweg verführen wollte, worauf er sich sehr schämt. Seine Frau wirft ihm wegen seines Betragens mangelnde Kindespflicht vor (da es ihm wichtiger war, eine Frau zu verführen, als sofort seine Mutter zu besuchen) und stürzt sich aus lauter Scham über das Verhalten ihres Mannes in den Fluss. Zitiert aus: GYOKUDAI SHIN'EI [YUTAI XINYONG] (1974, Bd. 1: 163 f.).

題甘蕉葉示人

夕泣已非疏
夢啼真太數
唯當夜枕知
過此無人覺

Verfasst auf einem Bananenstaudenblatt

Am Abend zu weinen ist nicht aussergewöhnlich,
Im Traum zu schluchzen ist auch häufig.
Nur mein Nachtkissen weiss,
Sonst ahnt es niemand.
(Liu Lingxian, YTXY: Bd. 10)

Ein beliebtes Thema in Zusammenhang mit dem Traum ist ausserdem der legendäre Berg Wu. Er ist der Sitz der Göttin Shamanka und soll sich über dem Langen Fluss in Sichuan befinden. Man sagt von der Göttin, sie habe Könige des Reichs Chu (?–223 v. Chr.) in erotischen Träumen getroffen, so dass diese enttäuscht davon aufwachten.

行雨

本是巫山來
無人睹容色
唯有楚王臣
曾言夢相識

Fallender Regen

Ich komme vom Berg Wu,
Niemand hat je mein Antlitz erblickt –
Nur der Höfling des Königs von Chu,
Der sagt, er kenne mich vom Traum!
(Xiao Gang, YTXY: Bd. 10)

Das Gedicht ist eine Allusion an zwei Prosa-Gedichte (*fu*) von Song Yu (3. Jh. v. Chr.) mit dem Titel *Gaotang fu* (Der Berg Gaotang) und *Shennü fu* (Die Göttin).⁸⁵ Yamaguchi zufolge handelt es sich hierbei um die ersten chinesischen Gedichte, in denen erotische Träume beschrieben werden.⁸⁶ *Gaotang fu* beschreibt, wie der König Huai aus dem Reich Chu auf dem heiligen Berg Gaotang einschläft und einen erotischen Traum von der Göttin Shamanka hat. Im Gedicht *Shennü fu* beschreibt Song Yu, wie er mit seinem Herrn, dem König Xiang aus dem Reich Chu spazieren geht, diesem die Geschichte vom Berg Gaotang rezitiert und in derselben Nacht selbst von der Göttin Shamanka träumt.⁸⁷ Der Höfling in obigem Gedicht bezeichnet somit Song Yu selbst. Die beiden Gedichte von Song Yu sind so berühmt, dass Ausdrücke wie “der Traum von Gaotang” oder “der Traum vom Berg Wu” Bezeichnungen für den Geschlechtsverkehr wurden, wie beispielsweise in folgendem Gedicht von Shen Yue (441–512).

⁸⁵ Die beiden Gedichte wurden in die Anthologie *Wen xuan* aufgenommen.

⁸⁶ YAMAGUCHI (1979: 166).

⁸⁷ Zitiert aus: GYOKUDAI SHIN’EI [YUTAI XINYONG] (1975, Bd. 2: 691).

夢見美人

夜聞長歎息
知君心有憶
果自閨闔開
魂交觀容色
既薦巫山枕
又奉齊眉食
立忘復橫陳
忽覺非在側
那意神傷者
潺湲淚霑臆

Ich träume von einer schönen Frau

Nachts höre ich lange Seufzer
Und ich weiss, in deinem Herzen ist Sehnsucht,
Die Himmelsporten öffnen sich weit,
Unsere Seelen vereinigen sich, Ich sehe dein Gesicht.
Du bietest mir dein Berg-Wu-Kissen an,
Demütig reichst du mir Nahrung.⁸⁸
Wir stehen, betrachten, liegen auf dem Bett.
Plötzlich erwache ich, doch du bist nicht an meiner Seite.
Wie solltest du wissen, dass mein Herz verwundet ist?
Wallende Tränen durchnässen meine Brust.
(Shen Yue, YTXY: Bd. 5)

Das *Yutai xinyong* wurde zusammen mit dem *Wenxuan* (Auswahl verfeinerter Literatur; Japanisch: *Monzen* [ca. 530]), der zweiten Anthologie der Liang-Dynastie, die einen grossen Einfluss auf die japanische Literatur ausübte, durch die Delegationen an den Sui- (581–619) und den Tang-Hof (618–907) nach Japan gebracht und beeinflusste massgeblich die Dichtung der Nara- und insbesondere der Heian-Zeit aus.⁸⁹

5.2 Der Traum im *Youxian ku*

5.2.1 Vorbemerkungen

Das vermutlich von Zhang Wencheng (660?–740) verfasste *Youxian ku* (Der Wohnort verspielter Göttinnen; Japanisch: *Yūsen kutsu*) ist eine frühe Tang-Erzählung aus dem späten 7. Jahrhundert. Sie beschreibt die romantisch-erotischen Liebesgefühle eines jungen Beamten namens Zhanglang, der auf einer Reise in kaiserlichem Auftrag an einem von Menschen verlassenen Ort unerwartet eine schöne Frau namens Shiniang trifft und mit ihr eine Liebesnacht verbringt. Das Werk ist eine aus der Sicht des Helden verfasste Mischung aus Prosa und Poesie. Der Protago-

⁸⁸ Anspielung auf die Frau des Han-Kaisers Lianghong, die ihm das Esstablett immer direkt unter das Kinn hielt. Zitiert aus GYOKUDAI SHIN'EI [YUTAI XINYONG] (1975, Bd. 1: 321).

⁸⁹ Zui-Delegationen etwa um 600, Tang-Delegationen 630–894.

nist beschreibt seine Gefühle zu Shiniang und tauscht seine Emotionen mit ihr in Versen aus. Das *Youxian ku*, in der gesprochenen Sprache jener Zeit und unter Ausschluss von konfuzianistischem Gedankengut verfasst, kann als die erste fiktionale Erzählung Chinas bezeichnet werden und ist deshalb bemerkenswert, weil sie detaillierte erotische Schilderungen enthält. In China wurde das Werk als Trivialliteratur diskreditiert und ging kurz nach seiner Kompilation verloren. Es fand aber vermutlich mit der siebten Tang-Gesandtschaft (702) seinen Weg nach Japan und übte einen lang anhaltenden Einfluss auf die japanische Literatur aus.

5.2.2 Die Traumpassagen

Im Folgenden sollen zwei Textstellen zitiert werden, die stark in japanischen Traumgedichten nachwirkten. Die erste Textstelle beschreibt eine Szene kurz nach Zhanglangs Ankunft, nachdem er einen flüchtigen Blick von Shiniang erhascht hatte und seine Sehnsucht nach ihr anwächst:

少時坐睡，
則夢見十娘，
驚覺攪之，忽然空手。
心中悵快，復何可論。
余因乃詠曰：

Sitzend schlummerte ich ein und sah Shiniang im Traum.
Erstaunt erwachte ich und tastete nach ihr, doch umarmte
stattdessen jäh die leere Luft. Die Enttäuschung, die ich in
meinem Herzen fühlte war unbeschreiblich. Deshalb
verfasste ich den folgenden Vers:

夢中疑是實
覺後忽非真
誠知腸欲斷
窮鬼故調人。⁹⁰

Ich nahm den Traum für Wirklichkeit
Doch im wachen Augenblick erkannte ich ihn als unwahr.
Mein Herz will zerbrechen.
Provoziert mich vorsätzlich ein hungriger Geist?
(Zhang Wencheng, YXK)⁹¹

Der Held beschreibt seine Enttäuschung nach dem Erwachen, als er sich bewusst wird, dass der Traum, den er während des Träumens für Wirklichkeit hielt, nur eine Illusion war. Die Entlarvung des Traums als Illusion nach dem Aufwachen ist ein Topos, der, wie oben gesehen, bereits im *Yutai xinyong* ein beliebter Gegenstand der chinesischen Traumpoesie ist.

⁹⁰ Zitiert aus: YOUXIAN KU YUANDIAN (1965: 9 f.).

⁹¹ Die deutsche Übersetzung lehnt an die englische von Levy an: THE DWELLINGS OF PLAYFUL GODDESSES (1975).

Die zweite Textstelle mit Bezugnahme auf den Traum befindet sich am Ende der Erzählung, als sich die beiden Liebenden nach der gemeinsam verbrachten Liebesnacht wieder trennen müssen:

積愁腸已斷
懸望眼空穿
今宵莫閉戶
夢里向渠邊

Traurigkeit bricht mein Herz
Vergebliche Hoffnung durchsticht mein Auge
Schliess die Tür nicht heute Nacht,
denn ich besuche dich im Traum. (YXK)

Das Gedicht bringt den Volksglauben zum Ausdruck, dass man durch das Offenlassen der Schlafzimmertür im Traum den Besuch des Geliebten erhält, da dessen Seele durch die geöffnete Tür einzutreten vermag.

Oben zitierte Textpassagen sind die einzigen Stellen im *Youxian ku* in Bezug auf den Traum. Beide haben jedoch auf die japanische Literatur nachhaltig eingewirkt und zahlreiche Posttexte nach sich gezogen.

5.3 Zwischenfazit

Der Traum in der Liebeslyrik der späten Sechs Dynastien ist meist Symbol der Sehnsucht nach der geliebten Person, verursacht durch räumliche Trennung. Träume erscheinen sowohl bei Gedichten, deren Aussagesubjekt ein Mann als auch bei solchen deren lyrisches Ich eine Frau ist, wobei Träume von Männern eher in Gedichten der frühen Sechs Dynastien häufig sind, während die Gedichte späterer Datierung hauptsächlich Träume von Frauen sind. Dies hängt mit der Popularität des Boudoirgedichts in der Zeit der späten Sechs Dynastien zusammen. Männer träumen im Allgemeinen von einer Rückkehr in die Heimat oder zu ihrer Frau, Frauen hingegen träumen von der Rückkehr ihres Mannes, der im Krieg oder auf Reisen ist oder sein Herz einer anderen Frau zugewandt hat. Oft hat der Traum einen erotischen Inhalt, obwohl der direkte Ausdruck von Erotik meist fehlt. Manchmal wird auch der Trauminhalt beschrieben, aber die Betonung liegt grundsätzlich auf dem Gefühl beim Aufwachen, wenn der Traum als Illusion erkannt und sich der Protagonist der Abwesenheit der geliebten Person bewusst wird. Der Traum ist somit kein Ersatz für ein Treffen in der Realität, sondern ist Ausdruck der Sehnsucht und des Leids, in der sich das Aussagesubjekt nach Heimat und Partner verzehrt. Er dient somit als Metapher, um das unglückliche Schicksal des Protagonisten in der Wirklichkeit zu betonen. Dieses

findet zusätzlich Betonung durch das Bild von Tränen, die bis in den Traum eindringen. Die Kombination von Traum und Tränen scheint hierbei insbesondere in den Boudoirgedichten beliebt zu sein. In keinem Gedicht kommt eine aktive Sehnsucht nach dem Traum zum Ausdruck. Der Traum in den Gedichten des *Yutai xinyong* ist nicht positiver Ort des Rückzugs und der Erfüllung, sondern Ausdruck eines Mangels. Diesen Mangel personifiziert der Liebhaber. Bereits die Menschen im alten China haben die Verbindung von Sehnsucht und Traum erkannt, und dies ist wohl auch der Grund, weshalb man in China von Heiligen oder von Buddha sagte, sie hätten keine Träume, denn man war der Meinung, ein Mensch, der in vollkommener Harmonie mit sich und dem Kosmos lebt, träume nicht.

Die Traumauffassung, wie sie sich in den Gedichten des *Yutai xinyong* zeigt, zeugt von der in China zu jener Zeit bereits fortgeschrittenen Traumtheorie. Sie widerspiegelt aber auch die pragmatische Welt-sicht des Konfuzianismus.⁹² Der Traum ist Ausdruck der eigenen Psyche und reflektiert deren Nöte. Die beschriebenen Träume sind das, was man in China gemeinhin als Gedenkträume oder Gedankenträume (*simeng*) bezeichnet. Der Begriff Gedankentraum zur Bezeichnung von Träumen, die durch das Denken respektive durch die Sehnsucht nach einer bestimmten Person entstehen, taucht bereits in den sechs Traumkategorien des konfuzianistischen Werks *Zhouli* (vermutlich vor Han-Dynastie entstanden) auf.⁹³ Mit Ausnahme der Traumgedichte vom Berg Wu, die jedoch einer älteren Traumvorstellung entstammen, ist der Traum im *Yutai xinyong* nicht mystische Dimension, in der sich die Seelen von Lie-

⁹² Für Studien über die chinesische Traumauffassung und -Theorie vgl. EGGERT (1993), LACKNER (1985) und LIU (1993).

⁹³ Die sechs Traumkategorien sind: 1. *zheng meng* 正梦 (regulärer Traum). 2. *o meng* 噩梦 (erschreckender Traum). 3. *si meng* 思梦 (Gedankentraum). 4. *wu meng* 寤梦 (Wachtraum). 5. *xi meng* 喜梦 (freudiger Traum). 6. *ju meng* 惧梦 (Furchttraum). Die sechs Traumkategorien kommen auch in dem von Liezi und seinen Schülern verfassten Werk mit dem gleichnamigen Titel *Liezi*, und zwar im Kapitel "Kaiser Mu von Zhou" vor. Über die genaue Bedeutung dieser 6 Kategorien gibt es verschiedene Kontroversen, insbesondere in Bezug auf Nr. 1, 2 und 4. Was uns hier jedoch interessiert ist die 3. Kategorie, *si meng*. Es handelt sich hierbei um einen Traum, in dem man von der Person träumt, an die man denkt. In Japan wird diese Art von Traum *omoine* 思い寝 genannt. Vgl. LACKNER (1985: 36 ff.), MIURA (1904–1906: 291). Diese einfache Traumauffassung, nach der man von jemand träumt, nach dem man sich sehnt, deckt sich auch mit der modernen wissenschaftlichen Traumdeutung als Wunscherfüllungstraum. Vgl. FREUD (1991).

benden treffen. Der Traum wird agnostisch aufgefasst und ist eine abgeschlossene Welt der Psyche des Träumers.

Die beiden Traumpassagen im *Youxian ku* zeigen ähnliche Traumvorstellungen wie das *Yutai xinyong*. Das Traummotiv ist ebenfalls Metapher für die Sehnsucht nach der geliebten Person. Während die erste Textstelle den Topos der Illusionshaftigkeit des Traumtreffens ausdrückt, zeigt die zweite Textstelle eine mystische Traumauffassung, die im *Yutai xinyong* nicht offenbar ist, jedoch Hauptcharakteristik der japanischen Traumpoesie im *Man'yôshû* ist. Dies soll im Folgenden untersucht werden.

6. Kasa no Iratsume und das *Man'yôshû*

Der Traum enthält etwas,
das besser ist als die Wirklichkeit;
die Wirklichkeit enthält etwas,
das besser ist als der Traum.
Vollkommenes Glück wäre die Verbindung beider
(Leo N. Tolstoi)

6.1 Die Traumgedichte des *Man'yôshû*

6.1.1 Vorbemerkungen

Das *Man'yôshû* enthält 4516 Gedichte aus über vier Jahrhunderten (Anfang 4 Jh. bis Ende 8. Jh.), die in zwanzig Bänden angeordnet sind. Ein Grossteil der Gedichte stammt allerdings aus der Zeit zwischen der Amtsperiode des Kaisers Jomei (r. 629–641) und derjenigen des Kaisers Junnin (r. 758–764). Das letzte Gedicht datiert aus dem Jahr 759. In dieser Zeitspanne von etwa 130 Jahren sind ebenfalls die Traumgedichte des *Man'yôshû* anzusiedeln. Entstehungszeit und Verfasserschaft dieser berühmtesten und auch verklärtesten⁹⁴ japanischen Gedichtsammlung sind nicht gesichert. Vermutlich wurde sie jedoch Ende des 8. Jahrhunderts fertig gestellt. Als Hauptkompilator gilt im Allgemeinen Ôtomo no Yakamochi (718?–785), der mit über 400 aufgenommenen Gedichten am häufigsten repräsentiert ist.

Im *Man'yôshû* wird das Wort Traum nicht wie in der heute gebräuchlichen Diktion *yume* sondern *ime* ausgesprochen. Diese Artikula-

⁹⁴ Das *Man'yôshû* diente vor allem den Vertretern der nationalistischen Schule, der so genannten *kokugaku*, als Vorbild der reinen japanischen Sprache und Seele (*yamato damashii*) und wurde später auch im Zuge der Meiji-Reformation zu nationalistischen Zwecken mystifiziert. Vgl. SHINADA (2000).

tion hat sich in gewissen Gebieten Japans, etwa im Hokuriku- oder Chûgoku-Gebiet bis heute erhalten. Der etymologische Ursprung des Begriffs *ime* ist nicht geklärt. Im Allgemeinen führt man den Ausdruck jedoch auf die Bedeutung von Schlafauge (寝目) oder Schlaf-Sehen (寝見) zurück.⁹⁵ Der Traum war in der Vorstellung der damaligen Zeit somit das, was die Augen während des Schlafs sehen. Der Begriff „träumen“ wurde ausserdem nicht wie im heutigen Sprachgebrauch mit der Wortkombination *yume o miru* (einen Traum sehen) sondern mit *ime ni miyu* (im Traum sehen) zum Ausdruck gebracht. Ôkubo Hiroyuki zufolge verweist diese Formulierung auf die mystische Vorstellung in Bezug auf den Traum in der *Man'yô*-Zeit.⁹⁶ In dieser Traumvorstellung ist der Träumer nicht aktiver Produzent sondern passiver Empfänger und tatenloser Augenzeuge des Traums, der von einer äusseren, mystischen Kraft herbeigeführt wird.⁹⁷ Diese Traumvorstellung entspricht somit derjenigen, wie sie sich in den beiden ältesten japanischen Geschichtsschriften, dem *Kojiki* (712) und dem *Nihonshoki* (720) manifestiert (Vgl. Kapitel 5).

Das *Man'yôshû* führt das Wort Traum (*ime*) insgesamt 107-mal auf. Davon verwenden zwei Gedichte, MYS 3:335 sowie MYS 7:1132 den Ausdruck als Ortsbezeichnung in der Kombination *ime no wada*. Hierbei handelt es sich um keine Traumgedichte. Der Ausdruck *ime* erscheint ausserdem siebenmal in Vorworten, Anmerkungen oder Briefen. Die Anthologie verzeichnet somit insgesamt 98 Traumgedichte. Dies entspricht etwa 2% aller *Man'yôshû*-Gedichte. Aufgrund dieser Häufigkeitsquote, vor allem jedoch aufgrund der Umsetzung des Traummotivs, was im Folgenden besprochen wird, lässt sich ablesen, dass es sich hierbei bereits im *Man'yôshû* um ein konventionalisiertes lyrisches Motiv handelt.

Folgende Tabelle zeigt eine nach Band und Typus differenzierte Auflistung der Traumgedichte im *Man'yôshû*.⁹⁸ Es handelt sich um eine leicht revidierte Übersetzung der Tabelle von Ishigami Kôzoku⁹⁹:

⁹⁵ HIGUCHI (1982: 61).

⁹⁶ ÔKUBO (1972: 109).

⁹⁷ KAWATÔ (2002: 66).

⁹⁸ Die Unterteilung der Gedichte nach den Typen ‚diverse Gedichte‘ *zakka* 雑歌, ‚Elegien‘ *banka* 挽歌 und ‚Liebesgedichte‘ *sômonka* 相聞歌 beruht sich auf eine Typologisierung in der chinesischen Gedichtanthologie *Wenxuan*. Die Liebesgedichte werden dort allerdings unter dem Begriff *sôtô* (schicken und antworten) zu-

Typus Band	Diverse Gedichte 雑歌	Elegien 挽歌	Liebesgedichte 相聞歌	ohne Titel 標題なし	Total
Band 2		150*, 175			2
Band 4			490 581 591 604 615 621 633 639 662 705 710 716 718 724 741 744 749 767 772 784 786		21
Band 5	807 809 852				3
Band 7	1202 1236 1345				3
Band 8			1620		1
Band 9	1729	1809*			2
Band 10			2241 2342		2
Band 11			2412 2418 2479 2501 2544 2553 2569 2587 2589 2595 2601 2621 2634 2754 2786 2812 2813 2814 2815		19
Band 12			2842 2848 2849 2850 2874 2880 2890 2912 2914 2917 2937 2955 2956 2957 2958 2959 2995 3108 3111 3112 3117 3120 3128 3142 3162		25
Band 13	3227*	3324*	3280* 3281* 3283		5
Band 14			3471		1
Band 15				3639+ 3547+ 3694x* 3714+ 3735+ 3736+	6
Band 17				3929+ 3977+ 3978+* 3980+ 3981+ 4011 4013	7
Band 19				4237	1
Total	8	4	72	14	98

o: Divers, x: Elegie, +:Liebesgedicht, *:Langgedicht

sammengefasst. Für eine Untersuchung über Begrifflichkeit und Charakter der Liebesgedichte vgl. ITÔ (1959) und GOMI (1938).
⁹⁹ ISHIGAMI (1975: 5 f.).

Obige Tabelle zeigt auf, dass ein Grossteil der Traumgedichte, nämlich 66% auf die Bände 4, 11 und 12 verteilt sind. Band 4 enthält vornehmlich Gedichte von Yakamochi und seinem Umkreis, insbesondere von den Frauen, mit denen er verkehrte. Diese Gedichte datieren somit in die späte Man'yô-Zeit, genauer in die so genannte Tenpyô-Zeit (729–749). Band 11 und 12 enthält ausschliesslich anonyme Gedichte. Klassische Theorien datieren diese Gedichte relativ früh ins späte 7. Jahrhundert. Sprache, Thematik sowie rhetorische Techniken legen jedoch nahe, dass die Entstehungszeit dieser Gedichte ebenfalls in der Tenpyô-Zeit anzusetzen ist.¹⁰⁰ In dieser Zeit zeigen sich in den Gedichten des *Man'yôshû* starke Einflüsse aus der chinesischen Poesie, insbesondere aus den Gedichten des *Yutai xinyong*. Daraus kann geschlossen werden, dass das Traummotiv seinen Weg in die japanische Dichtkunst vermutlich aus Vorbildern der chinesischen Poesie fand. Allerdings eignet ihnen eine etwas andere Traumvorstellung und Umsetzung des Sujets, wie später zu zeigen sein wird.

Des Weiteren ist auf der Tabelle ersichtlich, dass ein Grossteil der Traumgedichte des *Man'yôshû* dem Typus *sômonka*, das heisst Austauschgedichten, die an einen konkreten Partner gerichtet sind, zuzuordnen sind. Meistens handelt es sich hierbei um Liebesgedichte.¹⁰¹ Von den 98 Traumgedichten sind 72 Liebesgedichte, 4 Elegien (*banka*), 8 „Diverse Gedichte“ (*zakka*) sowie 14 Gedichte, die keinem bestimmten Typus zugeordnet sind. Von letzteren 14 Gedichten gehören inhaltlich 10 gleichfalls dem Typus Liebesgedichte an.¹⁰² Unter den diversen Gedichten sind inhaltlich 2 Gedichte ebenso der Liebeslyrik zuzurechnen. Demzufolge verzeichnet das *Man'yôshû* 84 Traumgedichte, die inhaltlich dem Typus Liebesdichtung zuzuordnen sind. Somit sind mehr als 85% sämtlicher Traumgedichte des *Man'yôshû* Liebesgedichte. Dies weist auf eine enge Affinität des Traummotivs mit der Liebesdichtung im *Man'yôshû* hin. Ôkubo Hiroyuki fasst die Hauptcharakteristiken der Gedichte des *Man'yôshû* folgendermassen zusammen:

- Die Gedichte konzentrieren sich auf die Bände 4, 11 und 12.
- Eine Grossteil der Traumgedichte gehören dem Typus Liebesgedichte an.

¹⁰⁰ Zu den verschiedenen Datierungstheorien der Gedichte vgl. MORIWAKI (1970).

¹⁰¹ Zu den sogenannten *sômonka* vgl. ITÔ (1959).

¹⁰² Ôkubo Hiroyuki zählt 12 Gedichte zu den Liebesgedichten. Meine eigenen Nachforschungen ergeben jedoch nur 10. Vgl. ÔKUBO (1972: 110).

- Je später die Entstehungszeit, desto verbreiteter ist das Traummotiv.
- Hauptverfasser von Traumgedichten sind der Hofadel der späten *Man'yô*-Zeit (Tenpyô-Zeit).¹⁰³

Die ältesten datierbaren Traumgedichte des *Man'yôshû* gehören allerdings dem Typus Elegien an. Es handelt sich um die zwei Traumgedichte aus Band 2. Da elegische Traumgedichte im *Man'yôshû* jedoch eine Randerscheinung sind, werden sie hier nicht weiter untersucht, sondern es wird stattdessen das Augenmerk auf die Liebesgedichte gerichtet. Diese sollen im Folgenden näher typologisiert werden.

6.1.2 Der Weissagungstraum

Anders als in Mythen und Erzählungen, wie sie unter anderem im *Kojiki* und *Nihongi* zum Ausdruck kommen, hat der Traum in den Gedichten des *Man'yôshû* keine politische oder Macht legitimierende Funktion. Auch erscheinen keine Götter, um ihre Mitteilungen kundzutun und somit den Verlauf der Geschichte zu steuern. Der Traum hat weniger die Bestimmung, die Wirklichkeit vorauszusagen, sondern den Leerraum einer verlorenen Realität auszufüllen.¹⁰⁴ Trotzdem zeigt sich in den Traumgedichten des *Man'yôshû* ein starker Glaube an den göttlichen Ursprung des Traums und an seinen divinatorischen Wert. Der Traum ist nicht wie der freudsche Traum Ausdruck des eigenen Unterbewusstseins, sondern hat offenbarenden Charakter. Die Psyche des Träumers hat keinen direkten Einfluss auf den Inhalt seiner Träume. Diese werden von aussen an ihn herangetragen und speisen ihn mit Informationen über Begebenheiten in der Wirklichkeit, die der Träumer aufgrund seiner eigenen Erfahrungen nicht haben kann. Dieser divinatorische Traumglaube kommt beispielsweise in den Gedichten MYS 17:4011 sowie MYS 17:4013 von Ôtomo no Yakamochi zum Ausdruck. Dort beschreibt er, wie ihm im Traum eine Frau erscheint, die ihm den Aufenthaltsort und die baldige Rückkehr seines entflohenen Adlers verkündet.

In folgendem anonymen Gedicht, das vermutlich von einer Frau stammt, wird der Traum ebenfalls gedeutet:

¹⁰³ ÔKUBO (1972: 110).

¹⁰⁴ ÔKUBO (1972: 112).

摺り衣	<i>surigoromo</i>	Mir träumte,
着りと夢に見つ	<i>keri to ime ni mitsu</i>	ich trage ein
現には	<i>utsutsu ni wa</i>	gefärbtes Gewand.
いずれの人の	<i>izure no hito no</i>	Wer mag in Wirklichkeit
言が繁けむ	<i>koto ga shigekemu</i>	über mich gesprochen haben?
		(MYS 11:2621)

Die Traumempfängerin deutet den Traum von einem farbigen Gewand dahingehend, dass die Leute Gerüchte über sie verbreiten. Der Traum gibt somit Auskunft über Begebenheiten in der Wirklichkeit. Kawatô zufolge ist das farbige Gewand Symbol des Geschlechtsverkehrs und somit zugleich Anzeichen dafür, dass Klatsch im Umlauf ist.¹⁰⁵ Daher mutmasst das lyrische Ich in obigem Gedicht, dass ihre Liebesbeziehung der Öffentlichkeit bekannt wurde. Die Angst vor der öffentlichen Meinung ist ein Thema, das in den Gedichten des *Man'yôshû* häufig ist und auch in Zusammenhang mit dem Traummotiv Verwendung findet. Es wird weiter unten behandelt werden.

6.1.3 Aktive Herbeiführung eines Traums durch magische Riten

Die Psyche, das heisst die Sehnsucht des Träumers, hat in der damaligen mystischen Traumvorstellung Japans zwar nicht die Kraft, einen Traum hervorzurufen, wohl aber bestimmte Inkubationspraktiken. Diese haben in den Traumgedichten des *Man'yôshû* allerdings weniger zum Ziel, den Träumer mit Informationen über zukünftige oder vergangene Begebenheiten zu versehen, sondern sollen ein Traumtreffen mit dem Geliebten herbeiführen. Unter Zuhilfenahme magischer Praktiken wird aktiv eine Begegnung mit dem Partner im Traum gesucht, worin sich ein Glaube an die Manipulierbarkeit des Traums zeigt. Solche Praktiken waren unter anderem das Beten (*ukei*), das Opfern (*tamuke*), das Lösen des Gürtels (*himohodoki*) oder das Umkehren des Ärmels (*sodekaeshi*). Diese Rituale hatten zum Ziel, die Seele des Geliebten an sich zu locken, um so seinen Besuch im Traum hervorzurufen. Inwiefern diese Praktiken nur als lyrisches Motiv Verwendung fanden oder auch tatsächlich praktiziert wurden ist schwer zu beurteilen. Aufzeichnungen in der Literatur weisen jedoch darauf hin, dass sich derartige Traumrituale bis ins späte Mittelalter erhalten haben. Im Folgenden ein Beispiel eines Gedichts, in dem durch eine Opfergabe der Besuch der Geliebten im Traum herbeigeführt werden soll.

¹⁰⁵ KAWATÔ (2002: 77).

吾妹子を 夢に見え来と 大和路の 渡瀬ごとに 手向そわがする	<i>wagimoko ni ime ni mie ko to Yamatoji no watarize goto ni tamuke zo waga suru</i>	An jeder Stromschnelle auf dem Weg nach Yamato bringe ich ein Opfer dar, damit du mich im Traum besuchen kommst. (MYS 12:3128)
--	--	---

Die Wirkung der Opfergabe in Form des Traumbesuchs durch die Geliebte hängt allerdings nicht allein von der Praktizierung dieses Volksglaubens, sondern zudem davon ab, ob die Geliebte durch die Opfergabe herbeigelockt und dazu gebracht werden kann, den Träumenden in seinem Traum zu besuchen. Dies ist nur möglich, wenn die Geliebte gefühlsmässig zu einem Traumbesuch bereit ist. Fehlt indes ihre Empfänglichkeit, sind auch Inkubationspraktiken wirkungslos, wie folgendes Gedicht zum Ausdruck bringt:

夢にだに 見えむとわれは ほどけども あひし思はねば 諸見えざらむ	<i>ime ni dani miemu to ware wa hodoke domo aishiomowaneba ube miezaramu</i>	Obwohl ich meinen Gurt löse, um dich wenigstens im Traum zu treffen, werde ich dich wohl nicht treffen, da du mich nicht liebst! (MYS 4:772)
---	--	---

Für die Erzeugung des Traumbilds ist somit nicht die eigene Sehnsucht, sondern diejenige des Partners massgebend. Kann diese durch magische Praktiken oder auch durch das Gedicht selbst geschürt werden, ist ein Traumtreffen möglich. Furuhashi zufolge haben viele Traumgedichte selbst die Funktion eines solchen magischen Rituals, nämlich die Sehnsucht des Partners zu entfachen und somit ein Traumtreffen zu evozieren.¹⁰⁶

6.1.4 Die Form der Seele und wie sie sich im Traum verhält

Die Vorstellung, das Traumbild vom Geliebten hänge von dessen Empfänglichkeit ab, steht in Zusammenhang zur mystischen Liebesvorstellung in der *Man'yô*-Zeit. Die Liebe wurde als Manifestation der Seele (*tama*) angesehen (*tamashii koi*). Man glaubte, die liebende Seele eines Menschen trenne sich von seinem Körper und irre auf der Suche nach

¹⁰⁶ FURUHASHI (1987: 210 f.).

dem Geliebten umher (*yûrikon*).¹⁰⁷ Ein berühmtes Beispiel einer im Liebeschmerz herumirrenden Seele kommt, allerdings 300 Jahre später, in folgendem Gedicht von Izumi Shikibu zum Ausdruck:

もの思へば	<i>mono omoeba</i>	Ich denke an dich –
沢のほたるも	<i>sawa no hotaru mo</i>	Die Glühwürmchen
わが身より	<i>waga mi yori</i>	des Teiches scheinen Perlen,
あくがれ出ずる	<i>akugareizuru</i>	die aus der Sehnsucht
たまかとぞ見る	<i>tama ka to zo miru</i>	meines Körpers aufsteigen.
		(GSIS 12:1162)

Gleichermassen irrt auch die Seele im Traum umher. Man war der Auffassung, die Seele eines Schlafenden löse sich von seinem Körper, überwinde Raum und Zeit und vermöge sich frei an den Ort seiner Wünsche zu begeben. Die herumirrende Seele dachte man sich in Form eines Schmetterlings, einer Biene oder Libelle.¹⁰⁸ Die Seele eines Liebenden hingegen dachte man sich als rund, weshalb sie, wie etwa in Izumi Shikibus Gedicht, oft mit der phonetisch gleichlautenden Perle (*tama*) verglichen wurde. Die im Schlaf vom Körper losgelöst wandernde Seele (*yûrikon*) wurde zum mystischen Mittel, mit dem sich räumlich getrennt Liebende im Traum treffen konnten. Der Traum wurde somit zum beliebten Motiv der Liebeslyrik als Symbol für die Sehnsucht nach dem/der Geliebten. Die Vorstellung einer herumwandernden Seele, die sich im Traum mit dem Geliebten vereinigt, zeigt sich bereits in der Traumvorstellung des chinesischen Altertums, was auf eine mögliche Beeinflussung von der festländischen Traumvorstellung hinweist.¹⁰⁹ Das Ideal dieser mystischen Traumvorstellung war das Aufeinandertreffen zweier liebender Seelen (*tamaai*), um sich in einem gemeinsamen Traum (*dô-mu*) zu vereinigen. Dieses Seelentreffen beinhaltet jedoch nicht lediglich den Wunsch nach einem gemeinsamen Traum, sondern sollte die Unmöglichkeit eines Treffens in der Wirklichkeit durch ein Traumtreffen ersetzen. Der Traum bot somit eine Art Ersatzdimension, eine

¹⁰⁷ SEKINE (1976: 101). Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die Dame Rokujô im *Genjimonogatari*. Eine ähnliche Geschichte kommt in Verbindung mit dem Traum auch im *Isemonogatari* Nr. 110 vor. Vgl. ISEMONOGATARI (1997: 184–185). Weitere Beispiele sind KKS 12:571 sowie KKS 18:992.

¹⁰⁸ Dies kommt in der berühmten Volkslegende *Danburi jôsha*, in dem einem alten Ehepaar durch einen Traum zu Reichtum verholffen wird, zum Ausdruck. In dieser Legende entweicht die Seele während des Schlafs in Form einer Libelle aus der Nase des Schlafers, um Nachrichten aus einer fernen Welt zu holen. Vgl. KOBAYASHI (1981: 146).

¹⁰⁹ Vgl. LIN (2001: 20).

Verlängerung der Wirklichkeit. Oder, mit Nervals Worten: Der Traum war ein zweites Leben.

Da es nun aber die Seele des Liebenden ist, die im Schlaf ihren Körper verlässt und sich zum Objekt ihrer Liebe begibt, so ist ein Traum vom Geliebten in der mystischen Liebesvorstellung jener Zeit prinzipiell nicht auf die eigene, sondern auf die Sehnsucht des Geliebten zurückzuführen, dessen liebende Seele einen Besuch im Traum hervorruft. Der Traumbesuch ist somit zugleich ein Worte und Taten transzendierender Liebesbeweis. Diese mystische Traumvorstellung bildet gleichsam das Fundament der japanischen Traumlyrik. Sie soll im Folgenden „der Besuchstraum“ genannt werden.

6.1.5 Der Besuchstraum

Ein Grossteil der Traumgedichte des *Man'yôshû* basiert auf dem Prinzip des mystischen Besuchstraums. Bereits das älteste datierte Traumgedicht unter der Gattung Liebesdichtung von Fuki no Toji (MYS 4:490) beruht auf dieser Vorstellung. Selbst in Gedichten, die auf den ersten Blick nicht so wirken, versteckt sich bei näherer Betrachtung diese mystische Traumvorstellung. Zunächst jedoch ein Gedicht, bei dem das Prinzip des Besuchstraums offensichtlich ist:

夜昼と
いふ別知らず
わが恋ふる
心はけだし
夢に見えきや

yoru hiru to
iu waki shirazu
waga kouru
kokoro wa kedashi
ime ni mieki ya

Mein liebendes Herz,
das keinen Unterschied kennt
zwischen Tag und Nacht –
sahst du es wohl im Traum?
(MYS 4: 716)

Der Besuchstraum war Mittel, mit dem sich die Liebenden gegenseitig ihrer Liebe versichern konnten. Die Liebesgedichte des *Man'yôshû* sind meist an einen konkreten Partner gerichtet. Der Liebende fragt den Empfänger seines Gedichts, ob dieser ihn im Traum gesehen habe, wobei jener das Traumbild bestätigt. Das bedeutet, der Liebende schickt seine Seele zum Partner und erscheint diesem im Traum. In Japan nennt man das die so genannte Seelenentsendungs-Variante (*dakkon-gata*). Diese Vorstellung wurde in der Lyrik beispielsweise mit dem Bild eines Liebesboten dargestellt, wie etwa in folgendem anonymen Gedicht:

確かなる
使いをなみと

tashika naru
tsukai o nami to

Ich habe keinen
zuverlässigen Boten,

心をそ
使いに遣りし
夢にみえきや

*kokoro o so
tsukai ni yari shi
ime ni mieki ya*

so schicke ich dir als Boten
mein Herz – Hast du mich
im Traumgesehen?
(MYS 12:2874)

Der Traum gilt als zuverlässigerer Bote als es ein echter Bote zu sein vermag, da der Beweis für die Liebe das eigene Herz ist, das sich in Form des Traumbilds offenbart.

Der Besuchstraum dient in der japanischen Traumlyrik des *Man'yōshū* auch als Beweis für die Liebe des Partners, indem der Träumende passiv einen Traum empfängt. Das Träumen infolge des Empfangs einer liebenden Seele nennt man in Japan die Seelenempfangs-Variante (*hyōi-gata*).

吾妹子が
如何に思へか
ぬばたまの
一夜もおちず
夢にし見ゆる

*wagimoko ga
ika ni omoe ka
nubatama no
hitoyo mo ochizu
ime ni shi miyuru*

Wie muss meine Frau wohl
meiner gedenken –
Jede Nacht
schwarz wie die Nuba-Frucht
sehe ich sie im Traum.
(MYS 15:3647)

Andererseits wurde, wie bei oben bereits zitiertem Gedicht von Yakamochi (MYS 4:772) das Fernbleiben des Partners zum mystischen und somit unwiderlegbaren Beweis für dessen Gefühlskälte. Folgendes anonyme Gedicht wurde aus der Sicht einer Frau verfasst:

相思はず
君はあるらし
ぬばたまの
夢にも見えず
祈誓ひて寝れど

*aiomowazu
kimi wa arurashi
nubatama no
ime ni mo miezu
ukeite nuredo*

Du scheinst meiner nicht zu
gedenken –
Obwohl ich bete
sehe ich dich nicht im Traum,
schwarz wie die Nuba-Frucht.
(MYS 11:2589)

Die Liebesgedichte des *Man'yōshū* basieren allerdings mehrheitlich auf der erfüllten Liebe. Die Klage über die Gefühlskälte des Partners findet im *Man'yōshū* deshalb oft spielerisch Verwendung und stellt in den Austauschgedichten (*mondōka*) eine elegante Form des Kokettierens dar.¹¹⁰ Im Antwortgedicht der Partnerin wird erwartet, dass sie die unterschobene Anschuldigung zurückweist:

¹¹⁰ Vgl. SUZUKI (1990: 46).

わが恋は
慰めかねつ
ま日長く
夢に見えず
年の経ぬれば

*waga koi wa
nagusamekanetsu
make nagaku
ime ni miezute
toshi no henureba*

Meine Liebe ist untröstlich
denn lange sehe ich dich nicht
im Traum,
während Jahre vergehen
(MYS 11:2814)

ま日長く
夢にもみえず
絶えぬとも
わが片恋は
止む時もあらじ

*make nagaku
yume ni mo miezu
taenu tomo
waga katakoi wa
yamu toki mo araji*

Du sagst, lange siehst du mich
nicht im Traum –
aber auch wenn sie endeten,
die Träume,
meine einseitige Liebe
kennt keinen Halt
(MYS 11:2815)

Im Antwortgedicht übernimmt die Frau den dritten und vierten Vers des Fragegedichts und pariert, indem sie die ihr zur Last gelegte Anschuldigung zurückweist und ihrerseits behauptet, viel einseitiger verliebt zu sein. Das Rollenspiel in Austauschgedichten des *Man'yōshū* steht in engem Verhältnis zur Tradition des so genannten *utagaki*, der Brautwerbung im japanischen Altertum.¹¹¹ Die von einer Frau erwartete Rolle war hierbei das Kokettieren, Zurückweisen, das Parieren und die Ironie. In einem Antwortgedicht war es deshalb üblich, dass Frauen Anschuldigungen dadurch begegneten, indem sie das Gefühl des Partners ironisch herabsetzten, um die Überlegenheit ihres eigenen Liebesgefühls zu betonen.

Das Traummotiv ist in den Austauschgedichten des *Man'yōshū* häufig anzutreffen. Neunundzwanzig Traumgedichte sind Frage- und Antwortgedichte. Davon finden sich achtzehn allein in Band 4.

Das Ideal der mystischen Traumvorstellung der *Man'yō*-Zeit war natürlich der gemeinsame Traum. Allerdings kommt dieses Ideal nur in einem einzigen Traumgedicht von Ōtomo no Yakamochi zum Ausdruck, das er an seine Frau Sakanoue no Ōiratsume richtete:

あしひきの
山き隔りて
遠けども
心し行けば
夢に見えけり

*ashihiki no
yama ki henarite
tôkedomo
kokoro shi yukeba
ime ni miekeri*

Du bist weit weg,
Durch Berge getrennt.
Doch da mein Herz
zu dir sich begibt,
erschienst du mir im Traum.
(MYS 17:3981)

¹¹¹ Zur Tradition des *utagaki* vgl. Aoki (1971a).

Die Seele des Liebenden überwindet Raum – hier dargestellt durch die Berge als Betonung der grossen räumlichen Entfernung zwischen den Liebenden –, begibt sich zu seiner Geliebten und lockt deren Seele zu sich. In der Folge träumt der Mann von seiner Geliebten. Der gemeinsame Traum kommt aber auch hier nicht explizit zum Ausdruck, sondern lässt sich nur aufgrund des Prinzips des Besuchstraums ableiten. Der Akzent liegt nicht auf der gemeinsamen Sehnsucht, sondern auf derjenigen des lyrischen Ichs. Die Betonung des Traumbesuchs oder des Traumempfangs zugunsten des gemeinsamen Traums ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass der Traum grundsätzlich Symbol der Sehnsucht ist, die das lyrische Ich aus seiner subjektiven und nicht der gemeinsamen Gefühlslage zum Ausdruck bringt.

Die Bedingung für ein Traumtreffen, sei dies nun der gemeinsame Traum, der Empfang oder das Versenden eines Traums, ist die Intensität des Liebesgefühls. Deshalb dient der Traum als unwiderlegbarer mystischer Beweis der Liebe und der Sehnsucht nach dem Partner.

6.1.6 Der Gedankentraum

In der Tenpyô-Zeit tauchen Traumgedichte auf, in denen die Ursache für das Traumbild in der eigenen Psyche gesucht wird. Der Traum wird nicht durch die Liebe des Partners sondern durch die eigene Sehnsucht hervorgerufen. Diese Art von Traum wird in der japanischen Begrifflichkeit „der Gedankentraum“ (*omoiyume*, auch *omoine*) genannt. Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um eine Adaption des chinesischen Begriffs *simeng* (Vgl. Kap. 6). Der Gedankentraum wird als eine neuere, rationelle Traumvorstellung verstanden.¹¹² Es zeigt sich somit bereits im *Man'yôshû* ein Ansatz zum Glauben an eine natürliche Kausalität und zu einer primären Kohärenz zwischen Sehnsucht und Traum im Sinne des freudschen Wunschtraums als Ausdruck des Unterbewusstseins. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Gedichte, denen die Vorstellung des Besuchstraums zugrunde liegen, zwangsläufig älteren Entstehungsdatums sind. Solche Traumgedichte sind bis ins späte Mittelalter anzutreffen. Folgendes *tanka* beruht auf der Vorstellung des Gedankentraums:

朝柏
聞八川辺の
小竹の芽の

asakashiwa
Urawa-kawabe no
Shinonome no

Da ich schlafe,
dich vermissend wie die
Shinonome-Pflanze am Ufer

¹¹² Vgl. KOBAYASHI (1981: 161).

偲ひて寝れど
夢に見えけり

*shinobite nuredo
ime ni miekeri*

des Urawa-Flusses
habe ich dich im Traum
gesehen. (MYS 11:2754)

Saigô Nobutsuna zufolge ist der Traum, der durch das Denken an den Geliebten vor dem Schlafen zustande kommt, nicht lediglich ein Wunschtraum sondern ist den Träumen mit magischen Praktiken zuzuordnen. Das heisst, mittels des Denkens an den Partner und des daraus resultierenden Traums soll die Seele des Partners herbeigelockt werden.¹¹³ Dieses Prinzip zeigte sich ebenfalls in oben besprochenem *tanka* von Ôtomo no Yakamochi (MYS 17: 3981). Gedichte, die eindeutig auf der Vorstellung des Gedankentraums basieren, sind im *Man'yôshû* allerdings selten. Ein Grossteil der Gedichte, die auf diese Weise ausgelegt werden können, sind aufgrund des Fehlens eines sprachlich artikulierten Subjekts sowohl als Besuchs- als auch als Gedankentraum lesbar, wie etwa folgendes *tanka* von Nakatomi no Yakamori:

思ひつつ
寝ればかもとな
ぬばたまの
一夜も落ちず
夢にしみゆる

*omoitsutsu
nureba ka moto na
nubatama no
hitoyo mo ochizu
ime ni shi miyuru*

1. Ist es, weil ich an dich
denkend schlafe? /
2. Ist es, weil du an mich
denkend schläfst?
Jede Nacht,
schwarz wie die Nuba-Frucht,
erscheinst du mir im Traum.
(MYS 15:3738)

Gedichte, bei denen das Subjekt nicht klar bestimmbar ist, werden je nach Kommentar verschieden gelesen. Die Auslegungen gemäss dem Gedankentraum stammen jedoch meist von Wissenschaftlern, die nicht so vertiefte Kenntnisse über die japanische Traumdichtung haben. Meines Erachtens ist es beim *Man'yôshû* in einem Zweifelsfall sinnvoller, ein Gedicht der Vorstellung des mystischen Besuchstraums und nicht dem Gedankentraum zuzuordnen.

6.1.7 Die Gesellschaft als Evozierer des Wunschs nach dem Traum

Ein Traumtreffen mit dem Geliebten kommt dann zustande, wenn die Sehnsucht gross ist. Diese resultiert in einer räumlichen oder zeitlichen

¹¹³ SAIGÔ (1972: 68).

Distanz zwischen den Liebenden. Gründe für eine Trennung sind in den *Man'yô*-Gedichten beispielsweise der Tod des Geliebten (19:4237) oder eine Verbannung wie im Falle von Nakatomi no Yakamori (?-?). Dieser wurde im Jahr 736 aufgrund einer verbotenen Liaison mit Sano no Chigami (?-?) in die Provinz Etsuzen verbannt. Von dort pflegte er einen regen Gedichtaustausch mit seiner Geliebten. Die berühmte Gedichtserie wurde in Band 15 des *Man'yôshû* aufgenommen. Häufiger ist der Grund der räumlichen Trennung jedoch eine Reise oder eine berufliche Verlegung des Mannes in eine ferne Provinz. Hier zeigen sich Parallelen zu den Boudoirgedichten der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien (Vgl. Kap. 6). In jenen ist die Ursache für das Träumen vom Geliebten allerdings meist dessen Treulosigkeit. Im *Man'yôshû* hingegen ist der Ausdruck der einseitigen Liebe relativ selten. Ausnahmen bilden die Gedichte der Frauen aus dem Kreis um Yakamochi, worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

Die wichtigste Verhinderung eines gemeinsamen Zusammenseins von Liebenden in den Gedichten des *Man'yôshû* ist nicht die Flatterhaftigkeit des Geliebten sondern die standesrestriktive japanische Gesellschaft. Die Nara-Zeit war durch eine Kollektivgesellschaft geprägt. Soziale Schranken waren streng, Standesunterschiede bei Beziehungen nicht erlaubt. Liebende mussten sich, wollten sie sich treffen, entweder heimlich besuchen oder sich auf den Austausch von Liebesbriefen beschränken. Diese gesellschaftliche Situation manifestiert sich in den Traumgedichten des *Man'yôshû*. Die Traumwelt bietet jedoch ein Refugium: Sie wird zum Ersatz eines Treffens in der Wirklichkeit. In ihr kann sich die liebende Seele ungehindert bewegen und Wünsche können frei erfüllt werden. Hier zeigt sich eine von der chinesischen Poesie grundsätzlich differenzierte Umsetzung des Traummotivs.

うつせみの
人目繁けば
ぬばたまの
夜の夢にを
継ぎて見えこそ

*utsusemi no
hitome shigekeba
nubatama no
yoru no ime ni o
tsugite mie koso*

Da die Augen der Menschen
so lästig sind,
besuche mich nachts
im Traum,
schwarz wie die Nuba-Frucht.
(MYS 12:3108)

Die „Augen der Menschen“ sind allgegenwärtig und verhindern ein freies Liebesleben. Dargestellt wird dies durch Ausdrücke wie etwa *hitome shikeshi* (die Augen der Menschen sind lästig), *hitokoto shigeshi* (Die Worte der Menschen sind lästig) oder *hito togamu* (die Menschen tadeln). Bei einem Grossteil der Traumgedichte des *Man'yôshû* bietet

der Traum einen Ersatz für eine Begegnung in der Wirklichkeit. Ôkubo formuliert es folgendermassen: „Das Paar, das sich nicht direkt treffen konnte, empfand den Moment der Traumvereinigung wohl als ein ewiges Vergnügen im Paradies“. ¹¹⁴ Diese Formulierung mag etwas überspitzt sein, sie weist jedoch auf die positive Konnotation des Traums im *Man'yôshû* hin. Wohl wurde eine reale Begegnung vorgezogen, das Traumtreffen bot jedoch einen angenehmen Ausgleich. Das Traumerlebnis stellte keine von der Wirklichkeit abgesonderte Realität, sondern deren Verlängerung dar. Insofern besteht keine Polarität zwischen Traum und Wachleben, sondern die beiden Dimensionen wurden als zwei verschiedene Formen einer einheitlichen Wirklichkeitserfahrung aufgefasst. Hier zeigt sich ein Hauptunterschied zu den Traumgedichten der chinesischen Poesie, wo der Traum als unbefriedigende Illusion verstanden wird. Der Traum im *Man'yôshû* ist zwar ebenfalls Ausdruck einer unerfüllten Wirklichkeit, zugleich bietet er aber die Möglichkeit der Erfüllung eines in der Wirklichkeit unmöglichen Treffens. Die Liebe im *Man'yôshû* zeichnet sich durch Aktivität aus und strebt nach Realisierung, sollte das einzige Mittel dazu auch bloss ein Treffen im Traum sein.

6.1.8 *Man'yôshû und chinesische Traumdichtung*

6.1.8.1 *Die Polarität zwischen Traum und Wirklichkeit*

Oben wurde bereits erwähnt, dass das Traummotiv seinen Weg in die japanische Poesie vermutlich durch Vorbilder aus China fand. In der späten *Man'yô*-Zeit werden diese Einflüsse zusehends offensichtlich. In der chinesischen Traumpoesie ist insbesondere die Polarität zwischen Traum und Wirklichkeit ein zentrales Thema. Im *Man'yôshû* zeigen sich vereinzelt ebenfalls Traumgedichte, in denen beide Erfahrungsdimensionen kontrastiert werden. Allerdings kommt in diesen Gedichten kaum buddhistisches oder taoistisches Gedankengut zum Ausdruck. Wird im *Man'yôshû* ein Kontrast zwischen Traum und Wirklichkeit gesetzt, so geschieht dies meist, um die Überlegenheit der Wirklichkeit zu betonen:

¹¹⁴ ÔKUBO (1972: 113).

夢のみに 見てすらここだ 恋ふる我は 現に見てば ましていかにあら む	<i>ime nomi ni mite suru koko da kouru a wa utsutsu ni miteba mashite ika ni aramu</i>	Meine Sehnsucht, so gross selbst wenn ich dich nur im Traum sehe, wie viel stärker muss sie sein, wenn ich dich in Wirklichkeit sehe! (MYS 11:2553)
--	--	---

Das Traumerlebnis ist demjenigen in der Wirklichkeit zwar nicht ebenbürtig, wird jedoch als angenehmer Ersatz empfunden. Hierin liegt dieses Gedicht in der Tradition des *Man'yôshû* mit seiner positiven Konnotation des Traumtreffens. Im folgenden Gedicht, das den Tod der Geliebten beklagt, wird das Traumtreffen jedoch als unzulänglich empfunden. Trauergedichte über den Tod der eigenen Frau waren in der chinesischen Poesie ein konventionalisiertes Thema, was auf kontinentale Einflüsse hinweist. Die Unzufriedenheit, die dem Traumtreffen gegenüber ausgedrückt wird, lassen ebenfalls auf Vorbilder aus der chinesischen Poesie schliessen:

現にと 思ひてしかも 夢のみに 手本巻寝と 見る為方無し	<i>utsutsu ni to omoite shi kamo ime nomi ni tamoto makinu to miru wa sube nashi</i>	Ich wünschte, es wäre in Wirklichkeit. Doch nur im Traum zu sehen, wie du schläfst, ein Kissen aus deinem Ärmel machend, ist bitter. (MYS 19:4237)
--	--	---

Ein Grossteil der Elegien im *Man'yôshû* beschreibt die Sehnsucht nach einer geliebten verstorbenen Person. Insofern rücken sie thematisch in die Nähe der Liebesgedichte, die ebenfalls das Verlangen nach einer abwesenden Person beschreiben. Dies kommt auch durch das erotische Bild des Ärmels als Kopfkissen zum Ausdruck, das in der japanischen Lyrik eine Metapher für den Beischlaf ist. Die Unterschiede der Trauergedichte zur Liebesdichtung sind oft nur kontextuell bestimmbar. Band 12 führt ein beinahe identisches *tanka* auf, das in obiger Tabelle von Ishigami dem Typus Liebesgedichte zugeordnet wurde:

現にも 今も見てしか 夢にみに 手本纏寝と 見れば苦しも	<i>utsutsu ni mo ima mo mite shika ime nomi ni tamoto makinu to mireba kurushi mo</i>	Ich wünschte, ich könnte dich jetzt in Wirklichkeit treffen. Doch nur im Traum zu sehen, wie du schläfst, ein Kissen aus deinem Ärmel machend, ist bitter. (MYS 12:2880)
--	---	--

Omodaka Hisakata zufolge handelt es sich bei der Elegie MYS 19:4237 um Gedicht MYS 12:2880, das im *Man'yôshû* in leichter Variation doppelt aufgeführt wird.¹¹⁵

Die negative Einstellung in Bezug auf das Traumtreffen, das sich nachträglich als Illusion erweist ist ein Konzept, das wie oben besprochen, bereits in den Traumgedichten des *Yutai Xinyong* zum Ausdruck kommt. Noch eindeutiger werden die Parallelen zur chinesischen Traum-poesie in folgendem Gedicht von Ôtomo no Yakamochi, das eine bewusste Adaptation von Textzeilen aus dem *Youxian ku* darstellt.¹¹⁶

夢の逢は	<i>ime no ai wa</i>	Das Traumtreffen
苦しかりけり	<i>kurushikarikeri</i>	war bitter,
覚きて	<i>odorokite</i>	denn erwachend
かき探れども	<i>kakisaguredomo</i>	tastete ich nach dir, doch
手にも触れねば	<i>te ni mo fureneba</i>	meine Hand fühlte dich nicht.
		(MYS 4:741)

Das Gedicht beschreibt den Gefühlszustand des lyrischen Ichs nach dem Erwachen aus einem Traum, den es während des Träumens für Wirklichkeit nahm und nun erst als Illusion erkennt. Als Prätext diente Yakamochi folgende, in Kapitel 6 bereits zitierte Textstelle:

少時坐睡, 則夢見十娘, 驚覺攪之, 忽然空手. 心中悵快, 復何可論. 余因乃詠曰:	Sitzend schlummerte ich ein und sah Shiniang im Traum. Erstaunt erwachte ich und tastete nach ihr, doch umarmte stattdessen jäh die leere Luft. Die Enttäuschung die ich in meinem Herzen fühlte war unbeschreiblich. Deshalb verfasste ich den folgenden Vers:
夢中疑是實 覺後忽非真 誠知腸欲斷 窮鬼故調人	Ich nahm den Traum für Wirklichkeit Doch im wachen Augenblick erkannte ich ihn als unwahr. Mein Herz will zerbrechen. Provoziert mich vorsätzlich ein hungriger Geist? (Zhang Wencheng, YXK)

Yakamochi bedient sich hier bewusst eines Prätextes aus der chinesischen Poesie. Das Gedicht ist zwar an seine Frau Sakanoue no Ôiratsume adressiert, offenbar versetzte sich der Autor jedoch fiktiv in die Heldenrolle des *Youxian ku*. Gerade anhand solcher Gedichte zeigt sich,

¹¹⁵ Zitiert aus: KUBOTA (1967, Bd. 7: 341).

¹¹⁶ Zum Einfluss des *Youxian ku* auf das *Man'yôshû* vgl. NAKANISHI (1968: 679–691), KOJIMA (1971).

wie verhänglich es zuweilen sein kann, aus Gedichten biographische Rückschlüsse auf die Vita des Autors zu ziehen. Poesie ist ein künstlerischer Schaffensprozess, der sich innerhalb eines konventionellen Rahmens bewegt und, ob mit oder ohne Intention, immer auf Prätexten basiert.

Bereits in der späten *Man'yô*-Zeit findet somit der Topos der Illusionshaftigkeit des Schlaftraums seinen Weg in die japanische Poesie. Im Gegensatz zu einem Grossteil der Traumgedichte im *Man'yôshû*, in denen der Traum zwar keine der Wirklichkeit ebenbürtige Wirklichkeitserfahrung darstellt, aber doch als deren Verlängerung wahrgenommen und deshalb positiv konnotiert ist, zeigt sich hier somit eine neue Traumauffassung, die insbesondere im *Kokinshû* zur Reife gelangen sollte.

Ein zentrales Moment der chinesischen Weltanschauung ist die Relativität von Traum und Wachleben. In dieser Vorstellung verliert nicht nur der Traum, sondern auch das Wachleben an Wirklichkeitsgehalt. Die Auflösung der Bewusstseinsgrenze zwischen Traum und Wirklichkeit kommt ebenfalls in folgendem japanischen Gedicht zum Ausdruck:

現にか	<i>utsutsu ni ka</i>	Kamst du in Wirklichkeit
妹が来ませる	<i>imo ga kimaseru</i>	oder irrte ich
夢にかも	<i>ime ni kamo</i>	in meiner Liebessehnsucht
われか惑へる	<i>ware ka madoeru</i>	im Traum umher?
恋の繁きに	<i>koi no shigeki ni</i>	(MYS 12:2917)

Das Gedicht beschreibt wiederum den Gefühlszustand eines Mannes kurz nach dem Erwachen aus einem Traum, in dem er die Geliebte traf. Das Traumerlebnis ist so intensiv und real, dass der Liebende Traum und Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden vermag. Das Verb *kimaseru* (kommen) beweist, dass das Treffen nur im Traum stattfand, denn in der Nara-Zeit dominierte die sogenannte Besuchsehe (vgl. Kap. 3). Der Traum hingegen, als Dimension, in der gesellschaftliche Schranken aufgehoben sind, bot auch für Frauen respektive deren Seele Flucht aus der indoktrinierten Passivität und die Möglichkeit, ihre Sehnsucht aktiv zu befriedigen.

Die Verwischung zwischen dem Wirklichkeitserlebnis im Traum und im Wachleben führte sowohl in der chinesischen als auch in der japanischen Poesie allmählich dazu, den Traum als Metapher für die Unwirklichkeit (*hakanasa*) des Erlebnisbewusstseins zu verwenden. Im *Man'yôshû* zeigen sich dazu jedoch erst spärliche Ansätze:

夢かとも 心はまとふ 月数多 離れにし君が 言の通へば	<i>ime ka tomo kokoro wa madou tsuki amata kare ni shi kimi ga koto no kayoeba</i>	Mein Herz zweifelt: Ist es nur ein Traum? Nach langer Zeit erhielt ich Kunde von dir, der du weit weg bist. (MYS 12:2955)
---	--	--

Das lyrische Ich, hier eine Frau, freut sich über eine lang ersehnte Nachricht von ihrem Geliebten. Die Botschaft gibt vermutlich Kunde von seiner baldigen Rückkehr. Der Traum dient hier als Metapher der Unwirklichkeit, für etwas, das als so schön erfahren wird, dass ihm die Wirklichkeit abgesprochen wird: Der Traum ist Symbol der unerfüllbaren Sehnsucht.

6.1.8.2 Der Traum, die Länge der Nacht und die Tränen

Ein konventionelles Muster der Boudoirpoesie des *Yutai Xinyong* ist die einsame Hofdame in ihrem Gemach, wo sie allein und in Tränen aufgelöst vergeblich auf ihren Geliebten wartet und unbefriedigenden Trost im Traum sucht. Dieses Muster findet sich gleichfalls in Traumgedichten des *Man'yōshū*. Infolge der Kürze der *tanka*-Form kommt es jedoch nur andeutungsweise zum Ausdruck:

しまらくは 寝つつもあらむを 夢のみに もとな見えつつ 吾を哭し泣くる	<i>shimaraku wa netsutsu mo aramu o ime nomi ni motona mietsutsu a o neshi nakuru</i>	Ich wollte eine Weile schlafen, doch erschienst du mir ständig, nutzlos im Traum – es macht mich weinen. (MYS 14:3471)
---	---	--

Einflüsse aus der chinesischen Poesie zeigen sich darin, dass der Traum nicht mehr angenehmer Ersatz für ein Treffen in der Wirklichkeit ist, sondern die Sehnsucht nach der geliebten Person verstärkt und deshalb als schmerzhaft empfunden wird. Das lyrische Ich, hier eine Frau, sehnt sich nicht mehr nach dem Traum.

Die Verbindung von Tränen und Traum ist im *Man'yōshū* jedoch spärlich. Erst in der nächsten grossen Anthologie, dem *Kokinshū* findet dieser Motivkomplex seine Blütezeit.¹¹⁷

¹¹⁷ Zur Thematik der Tränen in der japanischen Poesie vgl. KRISTEVA (1991). Ihre Ausführungen sind jedoch etwas gewagt und ignorieren die Einflüsse der Tränen in der chinesischen Poesie auf die japanische.

Ein weiteres konventionelles lyrisches Bild der chinesischen Boudoirpoesie ist die Herbstnacht, die das Aussagesubjekt in Sehnsucht nach dem Geliebten einsam durchwacht. Die Herbstnacht ist besonders lang und diente deshalb als Symbol der Einsamkeit des vom Objekt seiner Sehnsucht getrennten Liebenden. Das Bild findet sich ebenfalls in vielen Gedichten des *Man'yōshū*. Manchmal erscheint es in Kombination mit dem Traum:

秋されば 恋しみ妹を 夢にだに 久しく見むを 明けにけるかも	<i>aki sareba koishimi imo o ime ni dani hisashiku mimu o akanikeru kamo</i>	Weil es Herbst ist, möchte ich meine Liebste wenigstens im Traum treffen. doch die Nacht geht zu Neige. (MYS 15:3714)
--	--	---

Der einsam Liebende wünscht sich ein Treffen im Traum, doch die Sehnsucht nach der Geliebten lässt ihn keinen Schlaf finden, so dass ihm selbst ein Traumtreffen verwehrt, und dadurch seine Einsamkeit betont wird.

Die Beschreibung der Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der geliebten Person, ausgedrückt durch den Traum, Tränen und die lange Herbstnacht findet sich in der japanischen Lyrik sowohl in Gedichten von Frauen als auch von Männern. Dies ist deshalb möglich, weil der Schauplatz des Boudoirs in der japanischen Poesie auf sprachlicher Ebene oft fehlt. Wie im nächsten Kapitel besprochen werden soll, ist das Schlafgemach bei Gedichten, in denen das lyrische Ich eine Frau ist, wenn auch nicht sprachlich artikuliert, doch meistens der Schauplatz von Liebesgedichten.

Der Emotionsausdruck der unerfüllten Sehnsucht aus der Sicht eines männlichen Aussagesubjekts hat in der japanischen Literaturwissenschaft zu der Annahme geführt, das Boudoirgedicht sei in Japan auf Gedichte, deren lyrisches Ich ein Mann ist, übertragen und somit entfiktionalisiert worden.¹¹⁸ Bei dieser Aussage ist jedoch Vorsicht geboten. Ein Gedicht aus der Sicht eines Mannes kann niemals ein Boudoirgedicht sein. Übertragen wurde lediglich das Konzept der unerfüllten Sehnsucht. In China wurde der Ausdruck der Sehnsucht als unmännlich und deshalb für die Poesie von Männern als ungeeignet angesehen. Deshalb musste der Dichter seine Gefühle aus der Sicht einer Frau ausdrücken. In Japan hingegen war es kein Tabu, wenn ein Mann

¹¹⁸ Vgl. YAMAGUCHI (1979: 141–142) und YAMAGUCHI (1993: 167).

seine Emotionen zeigte. Er bewies dadurch im Gegenteil seine Sensibilität sowie das Vermögen, Ergriffenheit über die Vergänglichkeit (*mono no aware*) zu empfinden. Ausserdem war in Japan der aufrichtige Gefühlsausdruck (*kokoro no makoto*) ein ästhetisches Ideal der Dichtkunst, das sowohl in der Lyrik von Frauen als auch von Männern erwartet wurde. Das Warten, insbesondere das Warten im Boudoir hingegen ist schon rein aus gesellschaftlichen Gründen den Frauen vorbehalten. Dies soll im Zusammenhang mit den Traumgedichten im Folgenden näher untersucht werden.

6.2 Das Traummotiv in den Frauengedichten des *Man'yôshû*

6.2.1 Statistische Angaben

Die Traumgedichte von Frauen finden sich tendenziell entweder in den Bänden 11 und 12 oder stammen von Frauen im Umkreis von Ôtomo no Yakamochi. Die Verbindung der Traumgedichte zu Yakamochi hängt einerseits damit zusammen, dass das Traummotiv in seiner Schaffenszeit stark an Popularität gewann. Andererseits ist sie darauf zurückzuführen, dass Yakamochi als Hauptkompilator viele an ihn selbst adressierte Gedichte von Frauen in die Anthologie aufnahm.

Ein Grossteil der Traumgedichte, nämlich etwa zwei Drittel, konzentriert sich jedoch in den Bänden 11 und 12. Diese in der Literaturwissenschaft viel diskutierten Bände enthalten ausschliesslich anonyme Gedichte. Deshalb sind in diesen Traumgedichten das Geschlecht des Verfassers respektive dasjenige des lyrischen Ichs oft nicht eindeutig auszumachen. Es gibt allerdings sprachliche sowie inhaltliche Anzeichen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit eine geschlechtliche Zuordnung – zumindest des Aussagesubjekts – zulassen.

Auf sprachlicher Ebene gibt es folgende Indizien:

- Die Anrede des Partners: Mann: *kimi* (du), *se/seshi/seko* (Bruder/Geliebter); Frau: *nanji* (du), *ko/imo/imoko* (Schwester/Geliebte) etc.
- die Verben der Bewegung: Frau: *ku* (kommen); Mann: *yuku* (gehen)

Auf inhaltlicher Ebene gibt es folgende Anzeichen:

- Frau: Der Ausdruck des Wartens
- Frau: Das Schlafgemach als Handlungsort
- Frau: Der Ausdruck der einseitigen Liebe
- Mann: Abwesenheit durch Reise

Auf struktureller Ebene schliesslich gibt es folgende Anzeichen:

- Die Reihenfolge in Austauschgedichten: Mann – Frau¹¹⁹

Aufgrund dieser Indizien können die anonymen Traumgedichte der Bände 11 und 12 folgendermassen geschlechtlich zugeordnet werden:

Männer	Frauen	unklar	total
22	16	5	43

Rechnet man die Traumgedichte hinzu, bei denen der Verfasser bekannt ist, ergibt dies mit Vorbehalt, dass von den insgesamt 98 Traumgedichten etwa 30 mit ziemlicher Bestimmtheit von einer Frau respektive aus der Sicht einer Frau verfasst wurden. Zählt man Gedichte dazu, deren Aussagesubjekt möglicherweise weiblichen Geschlechts ist, ergibt dies etwa die Zahl 40. Betrachtet man den kleinen Prozentsatz der von Frauen verfassten Gedichte im *Man'yōshū*, ist der Anteil an Traumgedichten von Dichterinnen bemerkenswert. Lässt es aber die Schlussfolgerung zu, Frauen hätten eine besondere Affinität zum Traummotiv gehabt? Und wenn ja, aus welchem Grunde? Sind die Gründe konventionell oder individuell?

Ein Grossteil der von Frauen geschriebenen Gedichte im *Man'yōshū* ist der Gattung *sōmonka* zugeordnet. Deshalb erstaunt es nicht, dass Frauen auch das Traummotiv relativ häufig verwendeten, sind doch 85% der Traumgedichte im *Man'yōshū* dem Typus Liebesdichtung zuzurechnen. Uemura Etsuko zufolge verzeichnet die Anthologie insgesamt 1733 Gedichte, die in der Kategorie *sōmonka* angesiedelt sind.¹²⁰ Um herauszufinden, ob Frauen eine besondere Affinität zum Traummotiv in der

¹¹⁹ Die ursprüngliche Reihenfolge in Austauschgedichten war Mann – Frau. Dieser folgt ein Grossteil der *Man'yōshū*-Gedichte. Vgl. SUZUKI (1990: 46).

¹²⁰ Zitiert aus: ASO (1971: 44). Davon sind 70 Gedichte allerdings nicht im eigentlichen Sinn der Liebesdichtung zuzurechnen, sondern sind an Freunde oder Verwandte adressiert. Dies ergibt ein Total von 1680 Liebesgedichten im *Man'yōshū*.

Lyrik hatten, müsste folglich untersucht werden, ob der Prozentsatz von Frauen verfasster Traumgedichte innerhalb der Liebespoesie besonders gross war. Da nun aber ein Grossteil der Liebesdichtung anonym ist, ist dies ein schwieriges Unterfangen. Folgende Tabelle zeigt deshalb nur annähernde Werte:

	Sômon	Traum (Liebe)	Prozent
Total	1733 ¹²¹	84	4.85%
Männer	870.5	ca. 39	4.5%
Frauen	690.5	ca. 34	5%

Aus der Tabelle geht hervor, dass etwa 5% der Liebesgedichte das Traummotiv enthalten, wobei der prozentuale Anteil an Frauen- und Männergedichten etwa gleich gross ist. Interessanterweise bestätigen sich diese Zahlen in einer eingeschränkten Untersuchung der Gedichte, deren Verfasser bekannt ist. Dies soll in folgenden zwei Tabellen dargestellt werden. Die Tabellen verzeichnen eine Auswahl von Dichtern, die im *Man'yôshû* am häufigsten repräsentiert sind. Die erste Tabelle führt Dichter, die zweite Dichterinnen auf. Diese sind chronologisch nach ihren Lebensdaten aufgeführt. Die Tabellen stellen eine veränderte und erweiterte Form derjenigen von Itô dar.¹²² Die Zahlen beziehen sich auf Gedichte, die im *Man'yôshû* den jeweiligen Typen aufgelistet wurden. Die Zahlen in Klammern verweisen auf Gedichte, die inhaltlich den jeweiligen Typen zugeordnet werden können. Massgebend für das Resultat sind somit die Zahlen in Klammern.

Autor	Diverse Gedichte	Liebesgedichte	Traumgedichte (Diverses/Elegie)	Traumgedichte (Liebe)
Mann von Fubuki no Toji	1	2	0	1
Tenji / Tenmu	7 (6)	3 (4)	0	0
Diener	0	0	1 (Elegie)	0
Kakinomoto Hitomaro	35	14	0	0

¹²¹ Uemura zufolge sind von den insgesamt 1733 identifizierten Liebesgedichten im MYS 250.5 von namhaft bekannten Männern, 212.5 von Frauen. Zählt man die anonymen Gedichte hinzu, ergibt dies 870.5 von Männern und 690.5 von Frauen verfasste Gedichte. Die ungerade Zahl resultiert aus einem gemeinsam verfassten Gedicht eines Paares. Vgl. ASO (1971: 44).

¹²² ITÔ (1959: 242;245).

Takechi no Kurohito	18	0	0	0
Okumaro	4 (12)	0	0	0
Okura	54 (48)	0	0	0
Tabito	62 (60)	4 (6)	2 (Diverses)	0
Fujiwara no Umakai	5 (3)	1 (3)	1 (Diverses)	0
Kasa no Kanamura	25	14	0	0
Chitose	6	0	0	0
Yamabe no Akahito	46 (43)	0 (4)	0	0
Takahashi no Mushimaro	28	2	1 (Elegie)	0
Ichihara no Ōkimi	5	3	0	1
Yuhara no Ōkimi	11	8	0	0
Nakatomi no Yakamori	(0)	(40)		2
Yakamochi	46 (318)	86 (131)	3 (2x Diverses, 1x Elegie)	14
Ōtomo no Sukune Ikenushi	(23)	(6)	0	0
Tanabe no Fubito Sakimaro	21 (34)	3	0	0
Total	374 (676)	52 (292)	8	18

Die Tabelle zeigt auf, dass Männer mehrheitlich diverse Gedichte verfassten. In der späten *Man'yō*-Zeit werden die Liebesgedichte allerdings häufiger. Trotzdem bleiben die ‚Diversen Gedichte‘ die Hauptdomäne von Männern.

In Bezug auf die von Männern stammenden Traumgedichte zeigen sich folgenden Tendenzen:

- Die Traumgedichte von Männern finden sich mehrheitlich in der späten *Man'yō*-Zeit.
- Die frühen Traumgedichte sind ausschliesslich Elegien oder diverse Gedichte. Eine Ausnahme bildet lediglich das Gedicht des Mannes von Fubuki no Toji¹²³.

¹²³ Das Gedicht wird im *Man'yōshū* unter der Verfasserschaft einer Frau namens Fubuki no Toji aufgeführt. Da es jedoch aus der Sicht eines Mannes verfasst ist, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um ein Gedicht handelt, das ihr ein Mann zukommen liess. Vgl. KAWATŌ (2002: 71).

- Die Traumgedichte von Männern nehmen innerhalb der Liebesdichtung 6% ein.
- Zur späten *Man'yô*-Zeit werden die Traumgedichte Domäne der Liebespoesie.
- Die Traumgedichte der namentlich bekannten Männer sind eher spärlich. Mit Ausnahme von Ôtomo no Yakamochi verwendet kein Dichter das Motiv bemerkenswert häufig.

Eine tabellarische Auflistung der Frauengedichte sieht folgendermassen aus:

Kategorie Autor	Diverses	Liebe	Traum (Diverses/Elegie)	Traum (Liebe)
Iwanohime no Ôkisasi	0	5	0	0
Saimei Tennô	6	3	0	0
Dienerin von Techî	0	0	1 (Elegie)	
Nukata no Ôkimi	4 (3)	3 (4)	0	0
Kagami no Ôkimi	1	3	0	0
Ishikawa no Iratsume	0	4	0	0
Abe no Iratsume	1 (0)	4 (5)	0	0
Sakanoue no Iratsume	26 (22)	48 (60)	0	3
Yuharaô no Otome?	0	5	0	2
Kasa no Iratsume	0	29	0	2
Takata no ôkimi	1	6	0	0
Tamura no Ôiratsume	0	9	0	0
Ki no Iratsume	1	11	0	0
Sakanoue no Ôiratsume	0	11	0	1
Yamaguchi no ôkimi	0	5	0	1
Ato no Tobira no otome			0	1
Nakatomi no Iratsume	0	5	0	0
Sano no Chigami no Otome	(0)	(23)	0	0
Heguri no Iratsume	(0)	(12)	0	0
Total	40 (34)	151 (200)	1	10

Die Tabelle zeigt, dass Dichterinnen hauptsächlich Liebesgedichte verfassten. Eine Ausnahme bilden lediglich Kaiserin Tenchi, Nukata no Ôkimi sowie Sakanoue no Iratsume. Diese Tendenz verstärkt sich mit der Zeit.

Bezüglich der Traumgedichte ergeben sich folgende Charakteristiken:

- Die Traumgedichte von Frauen stammen mehrheitlich aus der späten *Man'yô*-Zeit.
- Die Traumgedichte von Frauen sind fast ausschliesslich der Kategorie Liebe zuzurechnen. Eine Ausnahme bildet lediglich das Gedicht der Dienerin des Kaisers Tenji. Hierbei handelt es sich um ein Gedicht früher Entstehungszeit.
- Die Traumgedichte nehmen innerhalb der Liebesdichtung 5% ein.
- Die meisten Traumgedichte schrieben Dichterinnen im Umkreis von Yakamochi.
- Die Traumgedichte der namentlich bekannten Dichterinnen sind eher spärlich.

Obige Tabellen belegen, dass die Mehrheit der von Männern verfassten Gedichte Diverse Gedichte sind, während ein Grossteil der Gedichte von Frauen der Kategorie Liebesgedichte angehören. Diese Tendenz verstärkt sich mit der Zeit. Während Dichterinnen der frühen *Man'yô*-Zeit vereinzelt auch Diverse Gedichte und Elegien schrieben, verschwinden diese im Verlauf der Zeit fast vollständig aus der weiblichen Gedichtproduktion. Eine Ausnahme bildet lediglich Sakanoue no Iratsume.

In Bezug auf die Traumpoesie lassen die beiden Tabellen folgende Schlussfolgerungen zu:

- Der Traum verschiebt sich vom Motiv der Elegie zum Motiv der Liebeslyrik.
- Das Traummotiv wird gegen Ende der *Man'yô*-Zeit zunehmend populärer.
- mit Ausnahme von Yakamochi verfasste kein bekannter Dichter bemerkenswert viele Traumgedichte.
- Der Prozentsatz von Traumgedichten innerhalb der Liebesdichtung ist bei Männern (6%) und Frauen (5%) etwa gleich gross.

Der hohe Anteil von Traumgedichten der Dichterinnen hängt somit weniger mit einer Affinität der Frauen zum Traummotiv als vielmehr mit dem Umstand zusammen, dass Traumgedichte erst in der späten *Man'yô*-Zeit zahlreich auftauchen und vornehmlich den Liebesgedichten zuzurechnen sind. Frauen scheinen das Traummotiv innerhalb der Liebeslyrik nicht häufiger verwendet zu haben als ihre männlichen Kollegen. Der hohe Prozentsatz bei den von Männern verfassten Gedichten ist allerdings vor allem Ôtomo no Yakamochi zu verdanken, der innerhalb der Liebesdichtung einen Prozentsatz von 10% an Traumgedichten verzeichnet. Mit Ausnahme von Yakamochi verfasste kein Dichter des *Man'yôshû* aussergewöhnlich viele Traumgedichte.

6.2.2. Die Problematik des lyrischen Ichs

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob nicht einige der anonymen Gedichte, deren lyrisches Ich eine Frau ist, ebenfalls von Männern verfasst wurden. Das fiktive Dichten aus der Sicht einer Frau kommt im *Kokinshû* oft vor und ist auf Vorbilder aus der chinesischen Boudoirpoesie zurückzuführen. Das *Man'yôshû* gilt gemeinhin als diejenige Anthologie, die am wenigsten kontinentalen Einflüssen ausgesetzt war. In der Tenpyô-Zeit, in der auch die meisten Traumgedichte angesiedelt sind, wurden die Einflüsse jedoch zusehends stärker. Folgendes *tanka* von Yakamochi wurde vermutlich aus der fiktiven Sicht von Shiniang, der Heldin des *Youxian ku* verfasst:

暮さらば 屋戸開け設けて われ待たむ 夢に相見に 来むといふ人を	yûsaraba yado akemakete ware matamu ime ni aimi ni komu to iu hito o	Wenn die Nacht kommt, werde ich die Tür offenlassen und warten, auf die Person, die sagte, sie besuche mich im Traum. (MYS 4:744)
--	--	--

Den Prätext bildet eine Textstelle, die in Kapitel 6 bereits zitiert wurde:

積愁腸已断 懸望眼応穿 今宵莫閉戸 梦里向渠辺	Traurigkeit bricht mein Herz Vegebliche Hoffnung durchsticht mein Auge Schliess die Tür nicht heute Nacht, Denn ich besuche dich im Traum. (YXK)
----------------------------------	---

Die Vorlage ist allerdings kein Boudoirgedicht sondern beschreibt die Absicht des männlichen Protagonisten Zhanglang, seine Geliebte Shi-

niang im Traum zu besuchen. Yakamochi kehrt den Blickwinkel um und schreibt aus der fiktiven Sicht von Shiniang, die auf den Traumbesuch ihres Geliebten wartet.

Das Dichten aus der fiktiven Sicht von Göttern, Verstorbenen, Ehefrauen oder auch aus der Sicht der Vega in den sogenannten *tanabata*-Gedichten gibt es bereits in früh datierten Gedichten des *Man'yōshū*.¹²⁴ Seit Hitomarō tauchte das Dichten aus der Sicht einer Frau zusehends auch in der Liebesdichtung auf. Aoki wies darauf hin, dass es für Hofaristokraten insbesondere bei Banketten in der Tenpyō-Zeit als Chic galt, beim öffentlichen Vortragen von Gedichten eine Frauenrolle einzunehmen.¹²⁵ Das Verfahren war somit insbesondere bei den öffentlichen, unter einem bestimmten Thema (*daiei*) vorgetragenen Gedichten (*hare no uta*) populär. Ist der Autor bekannt, lässt sich die Identität des Aussagesubjekts aufgrund oben beschriebener sprachlicher und inhaltlicher Anzeichen meist leicht ausmachen. Bei anonymen Gedichten, zu denen ein Grossteil der Traumgedichte zählen, ist das Geschlecht des Aussagesubjekts ebenfalls oft identifizierbar, nicht jedoch, ob das Geschlecht des Verfassers mit demjenigen des lyrischen Ichs übereinstimmt. Dies bedeutet, dass bei der Behandlung von Traumgedichten nicht ausschlaggebend ist, ob das Gedicht von einer Frau oder einem Mann stammt, sondern ob das lyrische Ich ein Mann oder ein Frau ist. Es muss somit untersucht werden, wie sich das Geschlecht des Aussagesubjekts auf inhaltlicher Ebene manifestiert. Was in der Folge als 'Frauengedicht' behandelt wird, ist nicht notgedrungen ein Gedicht, das von einer Frau verfasst wurde, sondern eines, dessen lyrisches Ich ein Frau ist.

6.2.3 Thematische Unterschiede der Frauengedichte

Innerhalb der Liebesdichtung zeigen sich zwischen den Traumgedichten von Männern und Frauen auf inhaltlicher Ebene tendenzielle Unterschiede. Diese sind:

- Das Warten auf den Geliebten im Schlafgemach

¹²⁴ Für eine Untersuchung von *Man'yōshū*-Gedichten, die aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst wurden vgl. AOKI (1999).

¹²⁵ Aoki (1999: 15).

- Der Ausdruck der einseitigen Liebe

Diese Besonderheiten haben allerdings für Frauengedichte respektive Liebesgedichte von Frauen tendenziell Geltung und stehen nicht in direktem Zusammenhang mit dem Traummotiv. Das heisst, der Ausdruck der einseitigen Liebe und die Beschreibung einer Frau, die in ihrem Schlafgemach einsam auf ihren Mann harrt sind Themen, die für Frauengedichte der späten *Man'yô*-Zeit, insbesondere für jene aus dem Umkreis von Yakamochi charakteristisch sind. Indem diese Muster mit dem Traummotiv gekoppelt werden, entstehen jedoch Traumgedichte, die einen etwas anderen Charakter aufweisen als Traumgedichte aus der Sicht eines Mannes.

6.2.3.1 Das Warten im Schlafgemach

In der späten *Man'yô*-Zeit tauchen in Gedichten von Frauen vermehrt Texte auf, die sich eng an das chinesische Boudoirgedicht anlehnen. Das heisst, das lyrische Ich ist eine Frau, die in ihrem Schlafgemach vergeblich auf ihren Liebhaber wartet. Die Parallelen zur Boudoirpoesie kommen insbesondere in Langgedichten zum Ausdruck, da diese aufgrund ihres Umfangs eine detaillierte Beschreibung des Schauplatzes zulassen. Vereinzelt findet die Thematik zusammen mit dem Traummotiv Verwendung:

我が背子は
待てど来まらず
天の原
振り放け見れば
ぬばたまの
夜も更けにけり
さ夜更けて
あらしの吹けば
立ち待てる
我が衣手に
降る雪は
凍り渡りぬ
今更に
君来まさめや
さな葛
後も逢はむと
慰むる
心を持ちて
ま袖もち
床打ち払ひ
現には
君には逢はず

*waga seko wa
matedo kimasazu
ama no hara
furisake mireba
nubatama no
yo mo fukenikeri
sayo fukete
arashi no fukeba
tachimateru
waga koromode ni
furu yuki wa
kôriwatarinu
imasara ni
kimi kimasame ya
sanakazura
nochi mo awamu to
nagusamuru
kokoro o mochte
masode mochi
toko uchiharai
utsutsu ni wa*

Ich warte auf meinen Mann,
doch er kommt nicht
Ich betrachte das Himmelszelt:
Die Nacht,
schwarz wie die Nuba-Frucht,
ist fortgeschritten.
Wenn der Wind
in der tiefen Nacht bläst,
stehe ich und warte.
Der Schnee, der auf meine
Ärmel fällt, gefriert.
Kommst du wohl noch?
Ich tröste mein Herz,
in der Hoffnung
auf ein späteres Treffen.
Mit beiden Ärmeln
wische ich den Staub
vom Bett.
In Wirklichkeit
kann ich dich nicht treffen,
doch besuch mich

夢にだに 逢ふと見えこそ 天の足る夜を	<i>kimini wa awazu ime ni dani au to mie koso ame no taru yo o</i>	wenigstens im Traum, endlos, Nacht für Nacht! (MYS 13:3280)
---------------------------	--	---

In der späten *Man'yô*-Zeit, aus der das Gedicht stammen muss, gibt es kaum von Frauen geschriebene Langgedichte. Kubota zufolge wurde das Gedicht deshalb möglicherweise von einem Mann verfasst, der sich in die Position einer auf ihren Liebhaber wartenden Frau versetzte. Das Werk ist somit ein typisches Beispiel eines Boudoirgedichts.¹²⁶

Der Schauplatz eines Liebesgedichts, in dem das lyrische Ich eine Frau ist, ist aus gesellschaftlichen Gründen in den meisten Fällen das Schlafgemach. Im Gegensatz zum chinesischen Boudoirgedicht, wo das Interieur des Boudoirs oft weitschweifig beschrieben wird, finden sich in japanischen Gedichten jedoch meist nur Andeutungen auf das Schlafgemach der Frau. Im obigen Langgedicht ist es das Bett, das die Frau mit ihrem Ärmel abwischt. In den *tankas* wird der Kürze wegen der Schauplatz meist nicht beschrieben und ist nur implizit Handlungsort des Gedichts. In einigen *tankas* finden sich dennoch sprachliche Andeutungen:

里遠み 恋ひうらぶれぬ まそ鏡 床の辺えらず 夢に見えこそ	<i>sato dômi koiuraburenu maso kagami toko no he sarazu ime ni mie koso</i>	Da mein Dorf fern ist, leide ich aus Liebessehnsucht. Ich verlasse das Bett nicht, neben dem mein Spiegel steht. Erschein mir bitte im Traum! (MYS 11:2501)
---	---	--

In folgendem Gedicht ist der Schauplatz sprachlich nicht artikuliert. Das lyrische Ich wartet jedoch auf ihren Geliebten und der Ort, wo sie das tut, ist notgedrungen ihr Schlafgemach:

あらたまの 月立つまでに 来まさねば 夢にし見つ 思ひそ我がせし	<i>aratama no tsuki tatsu made ni kimasaneba ime ni shi mitsutsu omohizo aga seshi</i>	Weil du nicht kamst bis der neue Mond aufging, sah ich dich im Traum und gedachte deiner in Liebe. (MYS 8:1620)
--	--	---

Wie in der chinesischen Poesie ist auch in der japanischen der Ausdruck des Wartens eng mit dem Schlafgemach und dem weiblichen Geschlecht

¹²⁶ Kubota (1966–1967a, Bd. 18: 67).

verbunden. Die wartende Frau (*matsu onna*), die zwar klagend, doch passiv ihr Schicksal erträgt, wurde in der Heian-Zeit zum ästhetischen Ideal von Weiblichkeit. In der Literaturwissenschaft wurde diese gemeinhin als typisch japanisches Phänomen rezipiert. Betrachtet man jedoch die intertextuellen Bezüge, so liegt fraglos die Herkunft dieses Konzepts in der japanischen Poesie in chinesischen Vorbildern.

6.2.3.2 Die einseitige Liebe

In den Frauengedichten der späten *Man'yô*-Zeit manifestiert sich in der Liebespoesie vermehrt der Ausdruck der einseitigen Liebe. Zuweilen drückt das lyrische Ich gar den Wunsch aus, aus Liebeskummer zu sterben:

すべもなき 片恋をすと このころに 我が死ぬべきは 夢に見えきや	<i>sube mo naki katakoi o su to kono koro ni waga shinu beki wa ime ni mieki ya</i>	In diesen Tagen erdrückt mich einseitige Liebe. Hast du im Traum gesehen, dass ich zu sterben drohe? (MYS 12:3111)
--	---	---

Wie in Kapitel 7.1 besprochen, war der Ausdruck der einseitigen Liebe im *Man'yôshû* jedoch oft weibliche Koketterie. Manchmal wurden sogar Gedichte an Freunde oder Bekannte in dieser Manier verfasst. Ein Beispiel ist folgendes Gedicht von Sakanoue no Iratsume, das sie an ihren Neffen Ôtomo no Yakamochi adressierte:

旅に去にし 君しも継ぎて 夢に見ゆ 我が片恋の 繁ければかも	<i>tabi ni i ni sh kimi shi mo tsugite ime ni miyu aga katakoi no shigekereba kamo</i>	Ich sehe dich, der du auf Reisen bist, ständig im Traum. Vielleicht ist es, weil meine einseitige Liebe so heftig ist! (MYS 17:3929)
--	--	--

Der Ausdruck der einseitigen Liebe ist besonders für Werke, die von Dichterinnen verfasst wurden, die mit Ôtomo no Yakamochi verkehrten, charakteristisch. Aufgrund der an ihn adressierten Gedichte ist bekannt, dass Yakamochi mit mindestens sechzehn namentlich bekannten Frauen Umgang pflegte. Ein Beispiel ist folgendes *tanka* von Yamaguchi no Ôkimi:

我が背子は□相思は ずとも□しきたへの □君が枕は□夢に見 えこそ	<i>waga seko wa□aiomowazu tomo□shikita no□kimi ga makura wa□ime ni mie koso</i>	Auch wenn du mich nicht liebst,□möchte ich doch wenigstens□dein Kopfkissen□im Traum sehen!□(MYS 4:615)
--	---	--

Die Liebesklage in der Frauendichtung des *Man'yōshū* war Wegbereiter eines Dichtungsideals, das insbesondere seit dem *Kokinshū* zum Hauptstrom der Liebesdichtung werden sollte, und schliesslich sowohl die Dichtung von Männern als auch von Frauen miteinschloss: Die Ästhetisierung der unerfüllten Liebe. Ähnlichkeiten dieses Dichtungsideals mit der chinesischen Boudoirpoesie legen nahe, dass der Ausdruck der unerfüllten Liebe weniger auf die gesellschaftliche Stellung der Frauen als auf kontinentale Einflüsse zurückzuführen ist. Der Umstand, dass bereits in den Männergedichten des *Man'yōshū* aus der fiktiven Sicht einer Frau gedichtet wurde, bestätigt diese Vermutung.

Bei einem Grossteil der Traumgedichte ist auf inhaltlicher Ebene jedoch kaum ein geschlechtsspezifischer Unterschied zwischen Werken von Frauen und Männern ausmachbar. In manchen könnte die direkte Anrede des Partners problemlos durch das andere Geschlecht ersetzt werden, das Gedicht würde dadurch nicht wesentlich verändert.

Zusammengefasst muss deshalb konstatiert werden, dass zwar bei einigen Traumgedichten eine weibliche Perspektive zum Ausdruck kommt, diese jedoch weniger mit dem Traummotiv selbst als mit einem weiblichen Rollenspiel – das unter anderem auf Einflüsse der chinesischen Boudoirpoesie zurückzuführen ist – in Verbindung steht. In der Folge soll untersucht werden, wie sich das Traummotiv in der Lyrik von Kasa no Iratsume manifestiert.

6.3 Kasa no Iratsume, die verschmähte Liebende

6.3.1 Vorbemerkungen

Die früheste japanische Dichterin, die in der Literaturrezeption oft in Zusammenhang mit dem Traum Erwähnung findet, ist Kasa no Iratsume. Über Kasas Leben ist wenig bekannt, doch viel spekuliert worden. Sicher ist lediglich, dass sie in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts lebte

und vermutlich eine unglückliche Liebe zu Ôtomo no Yakamochi, dem Hauptkompilator des *Man'yôshû* hatte. Kasa gehört hiermit zu den Dichterinnen der Tenpyô-Zeit, der sogenannten vierten Phase des *Man'yôshû*.¹²⁷ Die Anthologie enthält neunundzwanzig Gedichte von ihr. Kasa no Iratsume steht in Bezug auf Anzahl aufgenommener Gedichte von Frauen in dieser ältesten japanischen Anthologie somit an zweiter Stelle, direkt hinter Ôtomo Sakanoue no Iratsume, der Tante und Schwiegermutter von Yakamochi, von der sich insgesamt neunundsiebzig Gedichte im *Man'yôshû* finden. Kasa no Iratsumes Ruf als Dichterin basiert jedoch weniger auf der Quantität als der Qualität ihrer Werke. Sie war eine begnadete Künstlerin und wird deshalb in der Literaturwissenschaft oft als die beste Dichterin des *Man'yôshû* bezeichnet.¹²⁸

Die neunundzwanzig Gedichte von Kasa no Iratsume sind auf die Bände 3, 4 und 8 verteilt. Alle Gedichte sind an Ôtomo no Yakamochi adressiert. Sie künden von Liebe und Leid um diesen Mann. Daraus lässt sich vermuten, dass Kasa eine Affäre mit Yakamochi hatte, sein Interesse jedoch bald erkaltete und er sie mit gebrochenem Herzen zurückliess, worauf sie in ihr Heimatdorf zurückkehrte und ihm weiterhin in Form von Gedichten ihr Liebesleid klagte. Den vierundzwanzig Gedichten sind zwei laue Antwortgedichte von Yakamochi angefügt. Unklar ist, ob Yakamochi nur zwei Antwortbriefe schrieb, oder ob er absichtlich nur zwei davon in die Anthologie aufnahm. Yakamochi zählte damals je nach Theorie zwischen vierzehn und zwanzig Jahren. Möglicherweise waren seine Antwortgedichte zu unreif, und er hielt sie nicht wert für die Anthologie. Allerdings fügte Yakamochi auch sonst kaum Antwortgedichte auf Gedichte seiner Geliebten bei. Yakamochi schätzte die Werke von Kasa no Iratsume offenbar so hoch ein, dass er sie trotz ihres privaten Charakters, und obwohl seine Gefühle für diese Frau vielleicht nicht sehr tief waren, für wert hielt, in die Anthologie aufgenommen zu werden.

Über die neunundzwanzig Gedichte wird viel spekuliert. Es bestehen unter anderem Kontroversen über deren Entstehungszeit und

¹²⁷ Die Gedichte des *Man'yôshû* werden im Allgemeinen in vier Phasen unterteilt: Die Frühphase, die Phase des Hitomaro, die Phase seiner Schüler und die Spätphase der Tenpyô-Zeit.

¹²⁸ Vgl. HATTORI (1959: 44 ff.)

chronologische Abfolge.¹²⁹ Eine Synthese all dieser Meinungen ergibt, dass die Gedichte frühestens von 731 an über eine Zeitspanne von ein bis mehreren Jahren hindurch verfasst wurden.

6.3.2 *Kasa no Iratsume in der japanischen Literaturrezeption*

Die Gedichte von Kasa no Iratsume stellen die einzigen Quellen über ihr Leben dar. Sie wurden deshalb von Seiten der Literaturwissenschaft biographisch analysiert, was vermutlich zu erheblichen Überinterpretationen führte. Der beliebteste Forschungszweig in Bezug auf Kasa no Iratsume sind Mutmassungen über die chronologische Abfolge der Gedichte, um auf diese Weise den Verlauf von Kasas Liebesgeschichte zu Yakamochi nachzuzeichnen. Hierbei teilen sich unter den japanischen Literaturwissenschaftlern die Meinungen, ob die Anordnung der Gedichte im *Man'yōshū* chronologisch der zeitlichen Verfassung der Gedichte entspricht oder ob die Gedichte von Yakamochi bewusst umgestellt wurden.¹³⁰ Aufgrund des Emotionsausdrucks der Gedichte sowie den lauen Antwortgedichten von Yakamochi ist man sich im allgemeinen einig, Kasa habe eine kurze Affäre mit Yakamochi gehabt, dessen Gefühle seien jedoch bald erkaltet und sie hätte ihr restliches Leben in unglücklicher Liebe zu ihm verbracht, ohne die Hoffnung auf eine Wiederbelebung der Beziehung ganz aufzugeben. Man sieht in ihr somit eine so genannte wartende Frau (*matsu onna*), die vergebens auf ihren Geliebten, dessen Gefühle erkaltet sind, harrt und in ihren Gedichten ihrem Liebesleid Ausdruck verleiht. Kurz: Man rezipiert sie als eine verschmähte Liebende. Eine interessante Untersuchung bietet Yoshida, der anhand der geographischen Namen in ihren Gedichten nachzuzeichnen versucht, wie Kasa no Iratsume Yakamochi auf seinen Reisen durch Japan nachfolgte.¹³¹ Die Traumgedichte von Kasa werden meist in ein frühes Stadium der Liebesbeziehung situiert, vor dem endgültigen Ab-

¹²⁹ Itō Haku beispielsweise ordnet die Gedichte chronologisch in sechs respektive sieben Gruppen (plus Gedichte aus Band 3 und 8) an. Vgl. ITŌ (1995–2000, Bd. 2: 506–525).

¹³⁰ Ono und Yamasaki und NAKANISHI sind der Meinung, Yakamochi habe die Gedichte in der richtigen chronologischen Abfolge belassen, während Hisamatsu, Aoki und Yamasaki die Ansicht vertreten, er habe die Gedichte frei angeordnet. Vgl. ONO (1970), HISAMATSU (1970), AOKI (1971a: 213). Für einer Auflistung der verschiedenen Theorien vgl. OKAMOTO (1996).

¹³¹ YOSHIDA (2000).

bruch der Beziehung. Die von Kasa beschriebenen Träume werden dabei biographisch rezipiert, das heisst, man ist der Meinung, Kasa habe die Träume, die sie in ihren Gedichten schildert, tatsächlich geträumt. Dies wird beispielsweise in einer Aussage von Ôoka Makoto ersichtlich, der vermerkt, Kasa no Iratsume habe wohl viel geträumt.¹³² Auch sonst wird in der japanischen Literaturwissenschaft immer wieder auf die Affinität von Kasa no Iratsume zum Traum hingewiesen.

Das biographische Nachzeichnen von Kasa no Iratsumes Liebesgeschichte zu Yakamochi anhand ihrer Gedichte mag ein interessanter Forschungszweig sein, bleibt letztlich jedoch Spekulation, da es keine Möglichkeit gibt, die verschiedenen Theorien zu verifizieren. In der Folge soll untersucht werden, ob intertextuelle Bezüge in ihren Traumgedichten aufschlussreiche Informationen über den Grad biographischen Gehalts ihrer Traumgedichte zu geben vermögen.

6.3.3 Die Traumgedichte der Kasa no Iratsume

Von den neunundzwanzig an Yakamochi gerichteten Gedichten beinhalten zwei das Wort Traum. Dies ist keineswegs bemerkenswert viel. Allerdings steht Kasa in Bezug auf die Quantität von Traumgedichten an dritter Stelle, hinter Yakamochi, der mit sechzehn Traumgedichten vertreten ist und Ôtomo Sakanoue no Iratsume, von der drei Traumgedichte aufgenommen wurden. Es werden aber keine der beiden als Traumdichter bezeichnet. Wohl nennt Ôkubo Hiroyuki Ôtomo no Yakamochi als den repräsentativsten Verfasser von Traumgedichten im *Man'yôshû*. Er bezieht sich jedoch auf deren Quantität und nicht auf inhaltliche Kriterien. Im Gegenteil: Ôkubo will damit sagen, dass Yakamochis Traumgedichte die lyrische Tradition seiner Zeit am besten zum Ausdruck bringt. Da bei Kasa no Iratsume die Anzahl des verwendeten Traummotivs nicht ausschlaggebend sein kann, müsste sich ihr Ruf als Traumdichterin auf textimmanente Kriterien beziehen. Das heisst, sie müssten etwas aussagen, das von der konventionellen Umsetzung des Traummotivs abweicht.

¹³² ÔOKA (1995: 89).

6.3.3.1 Das erste Traumgedicht

Das erste Traumgedicht von Kasa no Iratsume lautet:

我思ひを 人に知るれや 玉櫛笥 開き明けつと 夢にし見ゆる	<i>Waga omoi o hito ni shirure ya tamakushige hirakiaketsu to ime ni shi miyuru</i>	Hast du meine Liebe den Leuten verkündet? Ich sah im Traum, wie du mein Kammkästchen öffnetest (MYS 4:591)
---	---	--

Das lyrische Ich, hier eindeutig eine Frau, zeigt Besorgnis darüber, dass ihr Geliebter die Gefühle (*omoi*), die sie für ihn hegt, der Öffentlichkeit preisgegeben hat. Sie wird darüber durch einen Traum informiert. In diesem öffnet der Mann ihre Schmuckschatulle, in der sie ihren Haarkamm aufzubewahren pflegt. Der Kamm war zu jener Zeit eines der wichtigsten Utensilien einer Frau, denn weibliche Schönheit wurde an ihren Haaren gemessen. Das Kästchen symbolisiert somit das lyrische Ich des Gedichts. Indem der Mann die Schatulle, in der sie ihren Kamm aufbewahrt, öffnet, verletzt er ihre Intimität. Dies deutet sie dahin, dass er ihre Liebe zu ihm publik gemacht hat.¹³³

Die Schatulle war nicht nur Behältnis zum Aufbewahren von Assecoires, sondern hatte auch die Funktion als Aufenthaltsort der wandernden Seele einer Frau zu dienen. Durch das Öffnen des Kästchens gibt man zugleich seine Seele preis. Hier erweist sich eine interessante semantische Parallele. Wie bereits erwähnt war in der japanischen Liebesvorstellung zur Zeit des *Man'yōshū* die Seele (*tama*) der Sitz der Liebe. Diese wurde als rund gedacht und deren Symbol war die homophon lautende Perle (*tama*). Die Perlen fanden deshalb auch für Zauberriten Verwendung.

Die Frau deutet den von ihr geträumten Traum selbst. Ôkubo Hiroyuki weist in diesem Zusammenhang auf die freudsche Deutung des Traums als Rebus hin.¹³⁴ Die Traumdeutung in Kasas Gedicht unterscheidet sich jedoch in einem Punkt grundlegend von der freudschen: Der Traum ist nicht Ausdruck des Unterbewusstseins sondern wird mystisch prognostisch aufgefasst. Er gibt Informationen über die Wirklichkeit, die das lyrische Ich sonst nicht haben könnte. Das Gedicht zeigt somit Ähnlichkeiten mit einem oben bereits zitierten Gedicht aus dem *Man'yōshū*:

¹³³ ÔOKA (1995: 89).

¹³⁴ ÔKUBO (1972: 115).

摺り衣
着りと夢に見つ
現には
いずれの人の
言が繁けむ

*surigoromo
keri to ime ni mitsu
utsutsu ni wa
izure no hito no
koto ga shigekemu*

Mir träumte,
ich trage ein
gefärbtes Gewand.
Wer mag in Wirklichkeit
über mich gesprochen haben?
(MYS 11:2621)

In beiden Gedichten wird der Traum gedeutet, und in beiden wird der Sorge Ausdruck verliehen, die Liebesbeziehung könne der Öffentlichkeit bekannt werden.

Ob Kasa no Iratsume an die divinatorische Kraft des Traumes glaubte, oder ob sie sich nur um des künstlerischen Ausdrucks willen eines Element aus dem Volksglauben bediente, kann nicht beurteilt werden. Aus heutiger Sicht sind wir geneigt, das Ganze als lyrische Pose zu lesen. In Anbetracht der damaligen Traumvorstellung sollte jedoch nicht vernachlässigt werden, dass die Menschen jener Zeit tatsächlich an die mystische Kraft des Traumes glaubten.

Die Konventionalität eines Motivs ist aus der Häufigkeit, in der es in der Literatur erscheint, erschliessbar. Die Schatulle in Verbindung mit dem Traum kommt im *Man'yōshū* nirgends vor. Kasa verwendet im Gedicht somit ein originelles Bild, das als ihre Eigenkreation angesehen werden muss. Itō Haku zufolge handelt es sich hierbei jedoch um einen Volksglauben. Das Träumen von einem Schmuckkästchen, das ohne ersichtlichen Grund geöffnet wird, soll ihm zufolge bedeutet haben, die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau werde bekannt und zerbreche dadurch.¹³⁵ In den Gedichten des *Man'yōshū* finden sich viele Elemente des Volksglaubens. Hattori beispielsweise weist darauf hin, dass Kasa in vielen ihrer Gedichte Elemente des Volksglaubens auf originelle Weise umsetzt.¹³⁶ Allerdings erhält die Schmuckschatulle in keinem Gedicht des *Man'yōshū* auf diese Weise Bedeutung. Es stellt sich somit die Frage, ob dieser Volksglaube tatsächlich existierte, oder ob es sich um eine Kreation von Kasa no Iratsume handelt.

Der Begriff *tamakushige* (Schmuckschatulle) ist bereits im *Man'yōshū* ein konventionalisierter lyrischer Begriff, ein sogenanntes Kissenwort (*makura kotoba*) oder Epitethon ornans, das in insgesamt achtzehn Gedichten vorkommt. Weil die Schmuckschatulle praktische

¹³⁵ ITÔ (1996: 510).

¹³⁶ HATTORI (1959: 67 ff.).

Verwendung findet, indem sie zuvor geöffnet und nach Gebrauch wieder geschlossen wird, steht der Begriff meist in Verbindung mit den Verben *aku* (öffnen) oder *ôu* (schliessen). Da eine Schatulle über einen Deckel verfügt, erscheint das Wort ferner als schmückendes Beiwort für geographische Namen, die den Laut *futa*, ein Synonym von Deckel enthalten, wie beispielsweise *Futagamiyama*, oder in Zusammenhang mit Begriffen, welche die Silbe *mi* (Bestandteil von *nakami* [Inhalt]) wie etwa *Mimoro no yama* beinhalten. Des weiteren erscheint der Begriff auch in Kombination mit dem Wort Spiegel (*kagami*) und anderen mit einem Schmuckkästchen logisch verknüpften Gegenständen.

Kasa no Iratsume gebraucht die Schmuckschatulle in Verbindung mit dem Verb *aku* (öffnen). Das *Man'yôshû* enthält insgesamt acht Gedichte mit dieser Kombination. Zwar erscheint in den meisten Fällen *aku* im Sinn von tagen, hell werden, wobei *tamakushige* als reines Schmuckwort dient und vollständig seiner ursprünglichen Bedeutung enthoben ist.¹³⁷

Kasa hingegen benützt die Begriffe ‚Schmuckschatulle‘ und ‚öffnen‘ konkret und nicht als Epitethon ornans. Nur ein einziges Gedicht im *Man'yôshû* verwendet beide Wörter wie Kasa no Iratsume in ihrem wörtlichen Sinn. Es handelt sich um Gedicht MYS 9:1740, in dem die Legende von Urashima erzählt wird, der sich in die Meeresprinzessin verliebt, diese heiratet und mit ihr im Meerespalast eine glückliche Zeit verbringt ohne zu altern, bis er auf die verhängnisvolle Idee verfällt, für eine Weile nach Hause zurückzukehren und mit seinen Eltern zu sprechen. Er verspricht der Meeresprinzessin, er werde bald zurückkehren. Als Zeichen ihrer Liebe gibt sie ihm eine Schmuckschatulle (*tamakushige*) mit, sie warnt ihn jedoch, diese, wenn er sie wieder sehen wolle, auf keinen Fall zu öffnen. Urashima kehrt nach Hause zurück, findet seine Heimat jedoch vollständig verändert vor: Sein Elternhaus steht nicht mehr, und seine Eltern sind längst gestorben. In der Hoffnung, die Zeit zurückzudrehen, öffnet Urashima die Schatulle, doch die irdische Zeit holt nun auch ihn ein: Er wird in Sekundenbruchteilen zum Greis, bis schliesslich nur sein toter, kalter Körper übrig bleibt.

¹³⁷ Itô weist allerdings darauf hin, dass eine Frau ihre Schatulle morgens zu öffnen pflegte. Hier zeigt sich möglicherweise eine semantische Parallele zwischen ‚tagen‘ und ‚Schatulle‘. Aus diesem Grund ist Itô auch der Ansicht, Kasas Gedicht bringe ihr Gefühl am Morgen nach einer einsam durchwachten Nacht zum Ausdruck. Vgl. ITÔ (1996: 510).

Indem Urashima die Schatulle entgegen der Warnung der Meeresprinzessin öffnet, verrät er deren Vertrauen und Liebe. Hier zeigt sich eine interessante Parallele zu Kasa no Iratsumes Traumgedicht: Indem der Mann im Traum die Schatulle öffnet und der Traumauslegung der Frau zufolge somit ihre Liebe in der Wirklichkeit der Öffentlichkeit preisgibt, verrät er ebenfalls ihr Vertrauen und ihre Liebe. Die Schatulle ist Symbol des Geheimnisses und des Tabus, das sowohl Urashima als auch der Ansprechpartner des Gedichts (Yakamochi) verletzen.

Ob Kasa no Iratsume ihr Gedicht in Anlehnung an die Legende von Urashima verfasste, ist schwer zu beantworten. Sicher ist jedoch, dass sie das Kissenwort speziell verwendet und nur das Urashima Gedicht Ähnlichkeiten in der Umsetzung des Begriffes aufweist. In der japanischen Literaturwissenschaft findet die Parallele zwischen den beiden Gedichten kaum Erwähnung. Itô Haku weist zwar darauf hin, dass im Gedicht von Urashima die Schmuckschatulle ebenfalls verwendet wird, um die Angst vor der Öffentlichkeit und vor Gerüchten zum Ausdruck zu bringen.¹³⁸ Meines Erachtens symbolisiert die Schatulle in der Legende von Urashima jedoch nicht Angst vor der Gesellschaft, sondern die preisgegebene und somit verratene Liebe. In Anbetracht dessen, dass die Gedichte von Kasa von grosser Originalität sind und viele Elemente der Volkskultur enthalten, kann die Möglichkeit intertextueller Bezüge nicht ausgeschlossen werden.

Kasa verbindet in ihrem Gedicht somit Konventionalität (Schmuckschatulle als konventionelles Kissenwort) mit Originalität, indem sie das Kissenwort erstens ungewöhnlich verwendet und dieses zweitens mit dem Traummotiv kombiniert. Hier zeigt sich die ausserordentliche Begabung dieser grossen Dichterin.

6.3.3.2 Das zweite Traumgedicht

Das zweite Traumgedicht von Kasa no Iratsume enthält ebenfalls ein Element aus dem Volksglauben:

剣大刀	<i>tsurugitachi</i>	Ich sah im Traum
身に取り添ふと	<i>mi ni torisou to</i>	wie sich ein Schwert
夢に見つ	<i>ime ni mitsu</i>	an meinen Körper schmiegt
何の兆そも	<i>nani no saga somo</i>	Wofür ist es ein Zeichen?

¹³⁸ ITÔ (1996: 510).

君に逢はむため

kimini awamu tame

Bedeutet es, dass ich dich
bald treffen werde?
(MYS 4:604)

Die Schlafende träumt von einem Schwert, das sich an ihren Körper schmiegt und deutet es als Vorzeichen für ein baldiges Treffen (Liebestreffen) mit dem Geliebten. Das Schwert gehört in Japan zu den Traumsymbolen mit glückverheissendem Charakter¹³⁹ und gilt gleichzeitig als Symbol für das männliche Glied. Aus dem Gedicht sprechen somit die erotischen Sehnsüchte des lyrischen Ichs. Der Traum wird jedoch nicht als Ausdruck der eigenen Sehnsucht ausgelegt, sondern divinatarisch gedeutet. Gleichzeitig verfolgt dieses Gedicht aufgrund seiner Funktion als Brief jedoch auch ein praktisches Ziel: Es ist die indirekte Aufforderung an Yakamochi, sie zu besuchen.

Die Kombination von Schwert und Traum kommt im *Man'yōshū* nirgends vor und muss deshalb als originelle Erfindung von Kasa no Iratsume angesehen werden. Das Wort *tsurugitachi* (Schwert) erscheint im *Man'yōshū* jedoch insgesamt einundzwanzig Mal als Kissenwort, was darauf hinweist, dass es bereits im 8. Jahrhundert einen konventionalisierten lyrischen Begriff darstellte. Er schmückt Ausdrücke wie *mi ni soyu* (am Körper tragen), *na* (Name) als Homophon von *na* (Klinge), *togu* (schärfen) sowie *nanji ga kokoro* (dein Herz). Die Kombination von Schwert und Körper erinnert an die Wichtigkeit des Schwertes für den Mann, so dass er es selbst beim Schlafen am Körper trug. Im *Man'yōshū* wird das Kissenwort meist dazu verwendet, das nächtliche Beisammenliegen eines Liebespaares oder die Abwesenheit des Partners zum Ausdruck zu bringen, oder aber um dessen Bedeutung zu betonen, wie etwa in folgendem Gedicht:

うち鼻ひ
鼻をそひつる
剣大刀
身に添ふ妹し
思ひけらしも

*uchihanai
hana o soitsuru
tsurugitachi
mi ni sou imo
omoimoikerashi mo*

Ich niese und niese –
Meine Geliebte,
die ich wie ein Schwert
am Körper trage
sie scheint an mich zu denken.
(MYS 11:2637)

Im japanischen Volksglauben bedeutet das Niesen, dass jemand an einen denkt. Das lyrische Ich vermutet deshalb, dass seine Geliebte, die er

¹³⁹ MIURA (1904–1906: 294).

immer in seinem Herzen trägt wie das eigene Schwert, sich nach ihm sehne.

Die beiden Traumgedichte von Kasa no Iratsume sind speziell, da in beiden der Trauminhalt gedeutet wird. Die Beschreibung und Deutung des Trauminhalts kommt vereinzelt auch in anderen Gedichten des *Man'yōshū* vor. Es entspricht jedoch nicht dem konventionellen Muster der zeitgenössischen Traumlyrik, in deren Zentrum der Wunsch nach einem Traumtreffen stand. Keines der beiden Gedichte von Kasa drückt den Wunsch nach einem Traumtreffen mit dem Geliebten aus. Das Besondere an Kasas Traumgedichten ist jedoch, dass die Dichterin in beiden ein konventionelles Kissenwort auf originelle Weise mit dem Traummotiv verknüpft. Aus diesem Grund kann eine biographische Lesung des Traumerlebnisses ausgeschlossen werden. Wohl kommt in ihren beiden Gedichten hingegen eine typisch weibliche Sichtweise zum Ausdruck, dargestellt anhand des Traums von einer Schmuckschatulle sowie eines Schwertes als Symbol des männlichen Partners

Zusammengefasst gilt, dass die biographische Lesung von Kasa no Iratsumes Traumgedichten in enger Verbindung zu ihrer Gedichtserie als Ganzes steht. Aufgrund fehlender biographischer Daten sowie durch den Umstand, dass ihre Gedichte allesamt an Ōtomo no Yakamochi adressiert sind, las man aus ihnen Kasa no Iratsumes authentische Lebensbeziehungsweise Liebesgeschichte, die ihre Traumgedichte miteinschloss. Der Ausdruck der unerfüllten Sehnsucht und der einseitigen Liebe, die aus ihren Gedichten spricht, führte dazu, die wenigen Traumgedichte, die sie verfasste, überzubewerten und sie in den Kontext ihres Gesamtwerkes zu stellen. Dieses drückt eine von ihrem Liebhaber verschmähte Frau aus, die auf ihren Geliebten wartet und sich in ihrer Einsamkeit und Sehnsucht in eine Traumwelt flüchtet.

6.4 Zwischenfazit

Die Traumgedichte des *Man'yōshū* zeigen eine Entwicklung von einer elegischen Umsetzung zum Motiv der Liebeslyrik. Während in den Elegien der Leerraum einer verlorenen Realität ausgefüllt werden soll, indem die Vergangenheit durch den Traum in die Gegenwart zurückgerufen wird, hat der Traum in den Liebesgedichten die Funktion, den

Leerraum einer verlorenen Realität in der Gegenwart selbst auszufüllen. Gleichzeitig verlagert das Traummotiv seinen Standort von der offiziellen Welt der Elegien zur privaten Sphäre der Liebesgedichte. Vor dem Hintergrund dieses Wandels stehen vermutlich Einflüsse aus der chinesischen Traumvorstellung und Traumpoesie. Ôkubo Hiroyuki zufolge ist jedoch vielmehr die Entstehung einer japanischen Lyrik die Quelle, die im Zuge ihrer Verbreitung das Traummotiv absorbierte.¹⁴⁰ Die Popularität des Traummotivs in der späten *Man'yô*-Zeit wird zuweilen auch auf die standesrestriktiven gesellschaftlichen Schranken zurückgeführt, in dessen Zuge der Traum einen indirekten Weg darstellte, Emotionen und erotischen Sehnsüchten Ausdruck zu verleihen.¹⁴¹ Die Konventionalisierung des Traummotivs zeigt sich einerseits in dessen Häufigkeit, andererseits in dessen stereotyper Umsetzung.

Das zentrale Moment der Traumgedichte des *Man'yôshû* ist der Wunsch, vom Geliebten zu träumen oder im Traum des Geliebten zu erscheinen. Dahinter steht die mystische Liebesvorstellung jener Zeit, welche die Liebe als mystische Seelenvereinigung verstand. Das Traumtreffen als Dimension der Freiheit und Erfüllung stellte eine Verlängerung des Wachlebens dar und war ein Ersatz für ein verhindertes Treffen in der Wirklichkeit, wobei die Gründe hierfür verschiedener Art sein können. Der Traum ist somit sowohl Symbol der Sehnsucht nach dem Geliebten, ausgelöst durch eine unerfüllte Wirklichkeit als auch Mittel, jene zu stillen. Wichtig ist hierbei 1. dass bei einem Grossteil der Gedichte die Verhinderung eines erfüllten Liebeslebens auf äussere Umstände zurückzuführen ist und deshalb eine wirkliches Treffen – da von beiden erwünscht – vorgezogen wird und 2. dass das Traumtreffen positiv konnotiert ist, denn obwohl in Bezug auf den Grad der Erfüllung das Traumtreffen an ein Treffen in der Wirklichkeit nicht heranreicht, bietet es doch einen angenehmen Ersatz. Die Traumgedichte korrespondieren somit mit der Liebesvorstellung des *Man'yôshû*, nämlich der Klage und der Sehnsucht nach dem Geliebten, der nicht anwesend ist.

In der mystischen Vorstellung und der positiven Besetzung des Traumtreffens zeigen sich die Hauptunterschiede zur Traumvorstellung, wie sie in den chinesischen Gedichten der späten Sechs Dynastien zum Ausdruck kommt. Zwar ist der Traum dort ebenfalls Ausdruck der unerfüllten Sehnsucht nach dem Geliebten, er bietet jedoch nicht einen

¹⁴⁰ ÔKUBO (1972: 113).

¹⁴¹ Vgl. AKIYAMA (1967: 159).

positiven Ersatz sondern wird durch seine Entlarvung als Traum nach dem Aufwachen seines erfüllenden Charakters beraubt. In den Traumgedichten der Tenpyō-Zeit zeigen sich allerdings zusehends Einflüsse aus der chinesischen Traumvorstellung, indem ansatzweise bereits die Polarität zwischen Traum und Wirklichkeit thematisiert wird. Insbesondere die Gedichte von Frauen zeugen von einer Verschiebung auf den Ausdruck der unerfüllten Liebe hin, worin vermutlich Einflüsse aus der chinesischen Boudoirpoesie zum Ausdruck kommen. Diese bilden eine Brücke zu den Liebesgedichten im *Kokinshū* mit seiner Ästhetisierung der unerfüllten Liebe. Im Allgemeinen unterscheiden sich die Traumgedichte von Frauen jedoch weder quantitativ noch inhaltlich wesentlich von denjenigen ihrer männlichen Kollegen. Sie stellen keine spezielle Domäne der Frauenlyrik dar. Kasa no Iratsume, die in der japanischen Literaturwissenschaft des öfteren in Verbindung zum Traummotiv gebracht wird, zeigt in ihren Gedichten zwar eine originelle Umsetzung des Traummotivs, es manifestiert sich in ihnen jedoch keine Sehnsucht nach einer Traumwelt, die eine solche Rezeption zu rechtfertigen vermöchte. Vielmehr ist es vermutlich die Legendenbildung um Kasa no Iratsume, die die Assoziation mit dem Traummotiv seitens der Literaturwissenschaft zur Folge hatte.

7. Ono no Komachi und das *Kokin[waka]shû*

さまざまに
品かはりたる
恋をして
浮世の果は
皆小町なり¹⁴²
(凡兆／芭蕉)

Nach allen Liebesfreuden –
Am Ende dieser flüchtigen Welt
Sind wir doch alle Komachi
(Bonchô/Bashô)

7.1 Vorbemerkungen

Zwischen der Kompilation des *Man'yôshû* (Ende 8. Jh.) und des *Kokin-shû* (905–920) liegt eine Zeitspanne von mehr als 150 Jahren. Diese Zeit ist charakterisiert durch eine verstärkte Kulturaufnahme aus China. Im Zuge dieser Entwicklungen wurde die offizielle literarische Ausdrucksform der Hofbeamten allmählich vom Dichten in chinesischer Sprache, dem sogenannten *kanshi* (chinesisch: *hanshi*) dominiert. Dies hatte zur Folge, dass die traditionelle japanische Dichtkunst (*waka*) von der chinesischen Poesie verdrängt wurde und zeitweilig fast völlig von der Bildfläche verschwand. Diese Periode nennt man in Japan *kokufû ankoku jidai* (Schwarze Zeit des nationalen Stils). Sie erstreckt sich vom Ende des achten bis etwa Mitte des neunten Jahrhunderts.¹⁴³ Die Blütezeit des

¹⁴² Teil eines *renga* (Kettengedicht) von Matsuo Bashô (1644–1694) und Bonchô (?–1714) aus der Anthologie *Sarumino* (1691). Das Gedicht ist eine Anspielung auf die Komachi-Legende. Zitiert aus: ASANO (1967: 332/335).

¹⁴³ Ob, und bis zu welchem Ausmass das *waka* in dieser Zeit tatsächlich vom chinesischen *shi* verdrängt wurde, ist umstritten. Die Verdrängung aus der offiziellen Gedichtkomposition zeigt sich jedoch durch den Umstand, dass zwischen der Kompilation des *Man'yôshû* und des *Shinsen Man'yôshû* (Neue Auswahl der zehntausend Blätter Sammlung [?]), einer Anthologie aus dem späten neunten Jh., lediglich Anthologien in chinesischer Sprache veröffentlicht wurden.

Dichtens in chinesischer Sprache war die Regierungszeit des Kaisers Saga, die sogenannte Kōnin-Zeit (809–823). Vorbild der chinesischen Dichtkunst in Japan war weniger die zeitgenössische Tang-Lyrik als vielmehr die verfeinerte, geistreiche Hoflyrik der späten Sechs Dynastien, insbesondere die vierte Periode, der Südliche Liang-Hof. Die Gründe hierfür sind teilweise auf Ähnlichkeiten der beiden Gesellschaftsstrukturen zurückzuführen. Als Vorlage für die japanischen Dichter dienten vor allem das vom Prinzen Zhaoming (501–31) kompilierte *Wenxuan* sowie das von Xu Ling (507–83) zusammengestellte *Yutai xinyong*.

Mit dem allmählichen Niedergang der Tang-Dynastie (618–907) in China und mit der Festigung eines Zentralstaates in Japan besann man sich wieder auf die eigene Kultur, und so fand schliesslich in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts auch die rein japanische Dichtung ihren Weg aus dem Schattendasein, wo sie trotz der Verdrängung durch die chinesische Poesie im privaten Bereich als Mittlerin der Liebe weitergelebt hatte, in die Öffentlichkeit zurück, diesmal jedoch bereichert durch rhetorische Techniken aus der chinesischen Poetik, welche sich die japanischen Dichter in der Zwischenzeit durch das Dichten in chinesischer Sprache angeeignet hatten. Die Vertrautheit mit den rhetorischen Techniken der chinesischen Poesie durch die Praxis im Dichten in chinesischer Sprache erleichterte deren Assimilation in das japanische *waka*. Im Gegensatz zum *Man'yōshū*, wo der chinesische Einfluss noch fragmentarisch war, das heisst, sich auf bestimmte Themen, Wörter, Motive und Phrasen beschränkte, erstreckte sich der Einfluss auf das *Kokinshū* nun bis auf Lebensanschauung und Gedankengut und im Formalen auf verfeinerte rhetorische Techniken. Es entstand ein neuer Dichtstil, der schliesslich im *Kokinshū* zu seiner vollen Blüte kam und Inspirationsquelle für den Geist der ganzen Heian-Literatur wurde. Dadurch gelangte nicht nur die japanische Dichtung wieder zu Ansehen, sie rückte geradezu in den Mittelpunkt der rein auf das Ästhetische ausgerichteten Lebensführung der Heian-Hofaristokraten. Wie Ki no Tsurayuki im Vorwort darlegt, war das *Kokinshū* ein Versuch, das *waka* auf ein ebenbürtiges künstlerisches Niveau mit dem chinesischen *shi* zu erheben.

Der *Kokinshū*-Stil zeichnet sich durch eine indirekte, das Thema durch geistreiche Bilder umkreisende Ausdrucksform aus. Rhetorische Techniken sind hierbei das Sinnieren über Ursache und Wirkung, der Gebrauch von Logik, die Personifikation (*gijinhō*) sowie die Verwen-

dung von Gleichnissen (*mitate*), doppeldeutigen Wörtern (*kakekotoba*) und Assoziationswörtern (*engo*). Dies ist gleichzeitig die zentrale Charakteristik des in Kapitel 5 erwähnten *yibang*-Stils, in dem die chinesischen Palastgedichte (*gongtishi*) verfasst sind. Der Begriff *Kokinshû*-Stil (*kokinfû*) als Ausdruck für das Weibliche, Elegante, Indirekte, Abstrakte, Geistreiche, Raffinierte und mehr auf Form als Inhalt (Substanz) Bedachte, findet grundsätzlich in Absetzung zum *Man'yôshû*-Stil (*man'yôfû*) als Ausdruck des Männlichen, Direkten, Schlichten, Starken und Bejahenden, aber auch für das Affektive, Triebhafte, Schwungvolle und Fröhliche Verwendung.¹⁴⁴ Konishi Jin'ichi, der in seiner brillanten Studie *The Genesis of the Kokinshû-Stile* den Einfluss der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien auf das *Kokinshû* untersucht, fasst den *Kokinshû*-Stil in vier Punkten zusammen:

1. The conceptual approach is intellectual. In a typical *Kokinshû* poem, human life and the world of nature are not presented directly, but appear only after having been subjected to a process of ratiocination.
2. The boundary lines between the natural world and human experience are blurred. The poet does not focus on either a natural or a human phenomenon as such.
3. Whether the subject is nature or man, there is a strong tendency to treat it in terms of the passing of time.
4. The tone is subdued, elegant and graceful.¹⁴⁵

Der *Kokinshû*-Stil resultiert somit auf einer Assimilation des *yibang*-Stils auf das *waka* während einer Zeit, als die offizielle Dichtkunst in Japan vom chinesischen *shi* dominiert wurde.¹⁴⁶ Der Wandel vom *Man'yôshû*-

¹⁴⁴ Kamo no Mabuchi belegt die beiden Gedichtstile mit den Begriffen *masuraoburi* (der männliche, grossmütige Stil) für das *Man'yôshû* und *taoyameburi* (der weibliche, elegante Stil) für das *Kokinshû*. Da die Begriffe jedoch wertend vorbelastet sind, sollen sie hier nicht verwendet werden.

¹⁴⁵ KONISHI (1978: 64).

¹⁴⁶ Klassische Ansätze suchen die Gründe für die Entstehung des *Kokinshû*-Stils meist in Veränderungen innerhalb der japanischen Kultur, etwa den damaligen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, dem Einfluss des Buddhismus, oder der Verdrängung des *waka* in die Welt der privaten Liebe.

zum *Kokinshû*-Stil beruht auf der japanischen Praxis mit dem Dichten in chinesischer Sprache in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts.¹⁴⁷ Dies bedeutet allerdings nicht, dass sämtliche Gedichte im *Kokinshû* im *Kokinshû*-Stil verfasst sind. Die Anthologie beinhaltet Gedichte, die nach heutigen Annahmen zwischen 809 und 913 verfasst wurden. Diese Zeit wird üblicherweise in drei Perioden unterteilt, die Zeit der anonymen Dichter¹⁴⁸ oder Übergangszeit des *Man'yôshû* (809–832), die Zeit der Sechs Dichtergenies (*rokkasen jidai*) (833–887)¹⁴⁹ sowie die Zeit der Kompilatoren des *Kokinshû* (888–913). Die *rokkasen*-Zeit erhielt ihren Namen nach den damals literarisch aktiven Sechs Dichtergenies (*rokkasen*), die im Vorwort des Ki no Tsurayuki (866?–945?) zum *Kokinshû* spezielle Erwähnung finden. Zu ihnen zählen Bischof Henjô (816–890), Ariwara no Narihira (825–880), Funya no Yasuhide (fl. ca. 858–83), Priester Kisen (?–ca. 909), Ôtomo no Kuronushi (830?–923?) sowie als einzige Frau Ono no Komachi.¹⁵⁰ Die *rokkasen*-Zeit ist literarisch gesehen eine Übergangszeit zwischen dem *Man'yôshû* und dem *Kokinshû*. Die in jener Periode entstandenen Gedichte zeigen noch den direkten Gefühlsausdruck des *Man'yôshû*, verwenden jedoch bereits neue, aus der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien (420–589) übernommene rhetorische Techniken des *Kokinshû*. Die *rokkasen* prägten die japanische *waka*-Geschichte und -Literatur als Ganzes so nachhaltig, dass die Zeit ihres Waltens nach ihnen benannt wird. Die *rokkasen*-Zeit ist Konishi zufolge die Entstehungszeit des *Kokinshû*-Stils, in der Zeit der Kompilatoren fand er seine Reife.¹⁵¹ Die Gedichte des frühen 9. Jahrhunderts stehen näher in der *Man'yôshû*- als in der *Kokinshû*-Tradition. Die *rokkasen* schlagen eine Brücke zwischen den

¹⁴⁷ KOJIMA (1976: 150).

¹⁴⁸ Man nimmt im Allgemeinen an, bei den anonymen Gedichten handle es sich um die frühesten Gedichte des *Kokinshû*. Taita Mizuho plazierte die Anon-Gedichte zeitlich jedoch zwischen den Gedichten der *rokkasen* und der Kompilatoren. Aufgrund stilistischer Merkmale vieler Anon-Gedichte ist diese Theorie nicht vertretbar. Die Gleichsetzung der anonymen Gedichte mit einer Zeitperiode ist m.E. unglücklich gewählt. Zwar sind viele Anon-Gedichte einer früheren Entstehungszeit zuzuordnen. Es gibt jedoch auch anonyme Gedichte, die in die Schaffenszeit der Kompilatoren datiert werden müssen. Viele anonyme Liebesgedichte stammen vermutlich von Dichtern, die wünschten, anonym zu bleiben. Vgl. TAITA (1976: 118–132).

¹⁴⁹ Die traditionelle Einteilung, u.a. durch Katagiri vertreten, plazierte die *rokkasen*-Zeit zwischen 850 und 887. Hier soll jedoch Shimada Ryôjis Einteilung übernommen werden, die die *rokkasen*-Zeit mit der Regierungszeit des Kaisers Ninmyô gleichsetzt. Vgl. Shimada (1970: 42).

¹⁵⁰ KOKIN WAKASHÛ (1989: 13 f.).

¹⁵¹ KONISHI (1978: 64).

beiden Stilen: Ihre Gedichte haben zur Basis zwar das „epikureische“ Gefühl des *Man'yôshû*, zeigen aber bereits eine für die Poesie der Heian-Zeit typische Tendenz zur Verinnerlichung und arbeiten mit den neuen rhetorischen Techniken des *Kokinshû*-Stils.

Eine weitere Charakteristik des *Kokinshû*-Stils, die subjektive Sichtweise, kommt ebenfalls erstmals deutlich in den Gedichten der *rokkasen* zum Ausdruck. Die subjektive Formulierung ist gleichfalls auf Einflüsse aus der chinesischen Poesie zurückzuführen, und zwar auf doppelte Weise: Indem das *waka* während der Dominanz des Dichtens in chinesischer Sprache von der öffentlichen Welt in die private Sphäre der Liebe und des spielerischen Zeitvertriebs zurückgedrängt wurde¹⁵², vollzog sich eine Verschiebung Richtung Subjektivität, die auch anhielt, als das *waka* seinen Weg zurück an die Öffentlichkeit fand. Die äussere Welt wurde nicht mehr so beschrieben, wie sie ist, sondern so, wie sie der Dichter subjektiv sieht und empfindet. Mit anderen Worten: das Zentrum des Gedichts rückte weg von der äusseren Welt, hin zum Dichter selbst und seiner Reaktion auf diese äussere Welt.¹⁵³ Somit war es zum einen das Prestige der chinesischen Dichtung, die die Subjektivität des *waka* förderte, zum anderen ist die subjektive Sichtweise ein Charakteristikum der chinesischen Poesie selbst, so dass der kontinentale Einfluss die Subjektivierung der japanischen Literatur auf zweifache Weise vorantrieb.

Dem *Kokinshû* eignet ausserdem eine verneinende Lebenshaltung. Klage über die Vergänglichkeit des Lebens und der Liebe zeigen ein dichterisches Ideal, das tief im Pessimismus verwurzelt ist. In den Liebesgedichten wird nicht die Ekstase der Gefühle oder die Freude über die Erfüllung der Liebe beschrieben, sondern es ist die unerfüllte Liebe, die zum ästhetischen Ideal erhoben wird. Nomura Seiichi nennt dies eine „Ästhetik der Verzweiflung“ (*zetsubô no bigaku*).¹⁵⁴ Die Liebe strebt nicht wie im *Man'yôshû* nach Verwirklichung, sondern das Gefühl der Liebe wird passiv betrachtet, universalisiert und steigert sich bis zur Lebensanschauung.¹⁵⁵ „Die Liebe entfernt sich von ihrem Objekt, wird

¹⁵² KONISHI (1978: 65).

¹⁵³ FISCHER (1972: 128 ff).

¹⁵⁴ Zitiert aus: SHIMADA (1970: 43).

¹⁵⁵ Diese Universalisierung findet Ausdruck in der häufigen Verwendung von *hito no kokoro* 人の心 (das menschliche Herz). Yamaguchi zufolge ist der Ausdruck *hito*

zu einem Zustand des eigenen Herzens, und der Dichter betrachtet und freut sich an diesem Bewusstseinszustand.“¹⁵⁶ Auf sprachlicher Ebene äussert sich dies durch eine Verschiebung von *kou* (lieben) zu *omou* (denken) und von der direkten Anrede des Partners zur indirekten, ausgedrückt durch *hito* (Person).¹⁵⁷ Taita Mizuho charakterisiert die Liebesgedichte im *Kokinshû* folgendermassen: Sie sind vorstellungshaft, theoretisch, klagend, abstrakt, kontemplativ, verinnerlicht, selbstbeobachtend und subjektiv.¹⁵⁸ Wie oben bereits gesehen, zeigt sich auch in der chinesischen Liebeslyrik der Sechs Dynastien ein ästhetisches Ideal, das die unerfüllte Liebe zelebriert. Ohne Zweifel wurde dieses Modell in Japan übernommen. Ansätze dazu finden sich, wie in Kapitel 7 gesehen, allerdings bereits in den Gedichten des *Man'yôshû*, insbesondere denjenigen der Frauen im Kreis von Ôtomo no Yakamochi.

Die Klage über die Vergänglichkeit ist ebenfalls ein zentrales Thema in der Dichtung der Sechs Dynastien, sie kommt allerdings vor allem in den Gedichten des Tang-Dichters Bo Juyi (772–846) zum Ausdruck. Sein besonderer Einfluss auf das *Kokinshû* muss in dieser Hinsicht gesehen werden.¹⁵⁹ Die pessimistische Grundhaltung in den Gedichten des *Kokinshû* ist aber bestimmt nicht allein auf die chinesische Poesie zurückzuführen. Der verstärkte Einfluss des Buddhismus sowie die politische Unsicherheit, verursacht durch den Niedergang des Ritsuryô-Systems, haben ebenfalls zur Dominanz der Vergänglichkeits-sicht (*mujôkan*) beigetragen. Akiyama Ken sieht den Grund dieser pessimistischen Haltung ausserdem in der Angst und Einsamkeit eines der Natur entfremdeten und von der kollektiven Gruppe verlassenen Menschen.¹⁶⁰ Eine monokausale Erklärung ist hier nicht angebracht. Vielmehr muss die Vorliebe der japanischen Dichter für das Vergänglich-

no kokoro auf Einflüsse aus der chinesischen Poesie der Sechs Dynastien zurückzuführen. Vgl. YAMAGUCHI (1981: 53).

¹⁵⁶ NAKAMURA (1975: 38).

¹⁵⁷ Im *Man'yôshû* erscheint der Ausdruck *hito* normalerweise zur Bezeichnung der Menschen als Gesamtheit der Gesellschaft, beispielsweise im Ausdruck *hitome* 人目 (die Blicke der Leute). Erst in der späten *Man'yô*-Zeit taucht der Ausdruck *hito* vereinzelt auch zur Bezeichnung des Partners auf.

¹⁵⁸ TAITA (1976: 118).

¹⁵⁹ Der Einfluss von Bo Juyi auf die japanische Dichtung soll seine Anfänge in der Jôwa-Zeit (834–848) unter der Regierung des Kaisers Ninmyô haben. Vgl. KOJIMA (1976: 147).

¹⁶⁰ Zitiert aus: SHIMADA (1970: 43).

keitsmotiv in einer Interaktion all dieser Faktoren gesucht werden. Der Einfluss der chinesischen Dichtung sollte jedoch nicht unterschätzt werden. Der Pessimismus im *Kokinshû* ist nicht bloss unverfälschter Ausdruck der individuellen Psyche, sondern ist ein stilisierter und ästhetisierter Pessimismus.

Die Anfänge der weiblichen Sensibilität, die sich in den Gedichten des *Kokinshû* offenbart, wird oft auf die Frauengedichte der späten *Man'yô*-Zeit zurückgeführt. Diese sollen die Grundlage für den Dichtstil der ganzen Heian-Zeit gebildet haben, wobei dieser sowohl Frauen- als auch Männergedichte umschliesst. Verschiedene Gründe werden für dieses Phänomen verantwortlich gemacht. Meist wird es jedoch mit dem Umstand in Zusammenhang gebracht, dass es den Frauen vorbehalten war, Literatur in der japanischen Sprache zu verfassen, während von Männern erwartet wurde, sich der chinesischen Sprache zu bedienen. Dies soll in der Folge die rein japanische *waka*-Gedichtform beeinflusst haben.¹⁶¹ Die Ähnlichkeit des *Kokinshû*-Stils mit demjenigen der späten Sechs Dynastien legt jedoch nahe, dass es nicht die Dichterinnen des *Man'yôshû*, sondern vielmehr die fiktiv aus der Sicht einer Frau verfassten chinesischen Boudoirgedichte waren, die für den weiblichen Dichtstil der Heian-Lyrik verantwortlich zu machen sind. Dieser Stil zeigt bereits in der späten *Man'yô*-Zeit erste Ansätze. Betrachtet man diese Gedichte näher, so wird schnell klar, dass es nicht nur die Dichterinnen sondern auch die Dichter des *Man'yôshû* waren, die durch diesen Stil beeinflusst wurden. Dies wird ebenfalls in der Verwendung des Traummotivs ersichtlich, das an sich ein sehr weibliches Motiv ist.

Der Einfluss der Poesie der späten Sechs Dynastien auf das erst 400 Jahre später kompilierte *Kokinshû* zeigt, wie selektiv die Japaner die festländische Kultur adaptierten. Sie richteten den Blick zuweilen nach China und wählten sich diejenigen Element aus, die sich am besten in ihre eigene Kultur einbetten liessen. Oder, mit Pollaks Worten:

We can conclude from these preferences that it is less accurate to speak of „Chinese influences“ on Japan than of the Japanese looking in on Chinese culture at irregular intervals to select from the broad continuum of cultural expression only those elements that were felt to harmonize with native tastes. The Japanese may have been

¹⁶¹ Vgl. Keene (1995: 111 ff.)

fascinated by continental culture, but they were never dictated to by it in their own tastes.¹⁶²

Dasselbe Verfahren zeigt sich auch im Stil des *Shinkokinshû*, wie später zu zeigen sein wird. Das scheinbar zufällige Herauspicken bestimmter Elemente fremder Kulturen, um sie sich der eigenen harmonisch einzuverleiben, bleibt bis heute ein charakteristisches Merkmal der japanischen Kulturadaptation, wobei seit der Edo- und insbesondere seit der Meiji-Zeit das Augenmerk auf den Westen und weniger auf China gerichtet ist. Wie in den Traumgedichten des *Man'yôshû* erläutert wurde und in folgendem Kapitel erneut gezeigt werden soll, widerspiegelt sich dieses selektive Verfahren auch in der japanischen Umsetzung des Traummotivs.

7.2 Die Traumgedichte des *Kokinshû*

7.2.1 Statistische Auswertungen

Pessimismus und Vergänglichkeit kommen auch in den Traumgedichten des *Kokinshû* stark zum Ausdruck. Der Traum ist ein ideales Motiv, um die Flüchtigkeit des Lebens und die Zeitlichkeit der Liebe darzustellen. Das *Kokinshû* enthält insgesamt 1111 Gedichte, die in zwanzig Bänden angeordnet sind. Wortkombinationen mit dem Begriff Traum (*yume*) finden sich insgesamt 34. Zählt man ein Gedicht von Ono no Komachi (KKS 12:554) dazu, das zwar den Begriff Traum nicht enthält, aber trotzdem ein Traumgedicht ist, ergibt dies ein Total von 35 Traumgedichten. Dies macht insgesamt einen Prozentsatz von etwa 3% aus. Eine tabellarische Auflistung nach Band und Typus zeigt folgende Daten:

¹⁶² POLLACK (1986: 100).

Typ Band	Jahreszeiten 四季	Name von Dingen 物名	Liebe 恋歌	Elegie 哀傷歌	Diverses 雑歌	Phase	Total
Band 2	117					3	1
Band 10		449				3	1
Band 11			516 524 525 526 527			1 1 (3) 1 1 1 (3)	5
Band 12			558 552 553 554 559 569 574 575 608 609			1 2 2 2 3 3 3 3 3 3	10
Band 13			641 645 647 644 646 656 657 658			1 (3) 1 (2) 1 2 2 2 2 2	8
Band 14			681			3	1
Band 15			766 767 768			1 (3) 1 (3) 3	3
Band 16				833 834 835		3 3 3	3
Band 18					942 970 980	1 2 3	3
Total	1	1	27	3	3		35

Die Tabelle zeigt folgende Charakteristiken auf:

- Ein Grossteil der Traumgedichte konzentriert sich auf die Bände 11–15 (Liebesgedichte). Dies ergibt einen Anteil von ca. 77% Traumgedichte innerhalb der Liebesdichtung.
- Die Traumgedichte sind relativ ausgeglichen auf die drei Phasen des *Kokinshū* verteilt.
- Die anonymen Traumgedichte, die einer frühen Entstehungszeit zugeordnet werden, konzentrieren sich hauptsächlich auf Band 11 (Liebe vor einem ersten Treffen).
- Die Traumgedichte der zweiten Phase (Sechs Dichtergenies) konzentrieren sich auf die Bände 12 (Liebe vor einem ersten Treffen) und 13 (Liebe nach einem Treffen).
- Die Traumgedichte der dritten Phase (Zeit der Kompilatoren) konzentrieren sich auf die Bände 12 (Liebe vor einem ersten Treffen) und 16 (Elegien).

Diese Werte lassen folgende Schlussfolgerungen zu. Wie im *Man'yōshū* und im *Yutai xinyong* ist auch im *Kokinshū* der Traum hauptsächlich Motiv der Liebespoesie und findet in seinem ursprünglichen Sinn als Schlaftraum Verwendung.¹⁶³ In der dritten Phase (Zeit der Kompilatoren) zeigen sich allerdings Ansätze, das Traummotiv elegisch umzusetzen. Hierin offenbart sich, dass sich das Traummotiv allmählich wieder vom einseitigen Motiv der Liebeslyrik wegbewegt. Diese Tendenz verstärkt sich allerdings erst im *Shinkokinshū*.

Im Folgenden werden einige repräsentative Traumgedichte des *Kokinshū* zitiert und kommentiert. Sie werden jedoch nicht wie in Kapitel 7 thematisch, sondern nach den drei Phasen des *Kokinshū* unterteilt. Auf diese Weise kann die Entwicklung des Traummotivs im Zuge des *Kokinshū*-Stils verdeutlicht werden. Die Vorgehensweise ist teilweise problematisch, da die Entstehungszeit der anonymen Gedichte nicht

¹⁶³ Es gibt allerdings auch ein Traumgedicht von Ki no Tsurayuki unter den Jahreszeitengedichten (KKS 2:117), das in dieser Arbeit jedoch nicht untersucht wird. Die Tendenz, das Traummotiv in Jahreszeiten- und Reisegedichten zu verwenden, zeigt sich v.a. im *Shinkokinshū*. Für eine ausführliche Untersuchung von Tsurayukis Gedicht vgl. YAMASHITA (1994).

immer eindeutig zu bestimmen ist. Die Einteilung ist deshalb ohne Gewähr.¹⁶⁴

7.2.2 Die erste Phase: Die Übergangszeit des *Man'yōshū*

Wie im *Man'yōshū* so manifestiert sich auch in den Traumgedichten des *Kokinshū* eine mystische Traumauffassung. Traumgedichte, in denen mit Hilfe von Praktiken aus dem Volksglauben ein Traum hervorgerufen werden soll, sind jedoch nur noch spärlich. Ein Beispiel ist folgendes anonymes *tanka*:

夜み夜みに 枕さだめむ 方もなし いかに寝しよか 夢に見えけむ	<i>yoi yoi ni makura sadamemu kata mo nashi ika ni neshi yo ka yume ni miekemu</i>	Nacht für Nacht weiss ich nicht, wie ich das Kopfkissen richten soll. Wie schlief ich damals, als er mir im Traum erschien? (KKS 11: 516)
---	--	---

Durch das gezielte Ausrichten des Kopfkissens (*makura sadame*) soll ein Besuch des/der Geliebten im Traum heraufbeschworen werden. Diese Praktik aus dem Volksglauben fehlt im *Man'yōshū*. Die Verwendung eines Sujets aus dem Volksglauben lässt jedoch mit Vorbehalt darauf schliessen, dass es sich hierbei um ein Gedicht älteren Datums handelt. Das Fehlen eines konkreten Ansprechpartners, was auf eine heimliche Liebe (*shinobu koi*) und Kubota zufolge auf die Verfasserschaft einer Frau schliessen lässt¹⁶⁵, zeigt jedoch bereits eine gewisse Abwendung vom typischen *Man'yōshū*-Stil. Die Frage des lyrischen Ichs ist nicht an den Geliebten gerichtet, sondern ist kontemplativ. Der vergebliche, allnächtliche Versuch, vom Geliebten zu träumen, drückt eine in der Wirklichkeit unerfüllte Liebe aus. Folgendes anonymes Gedicht ist stärker im Stil des *Man'yōshū* gehalten:

恋ひ死ねと する業ならし むばたまの 夜はすがらに	<i>koishine to suru waza narashi mubatama no yoru wa sugara ni</i>	Du scheinst meinen Tod zu wollen – die ganze Nacht, schwarz wie die Nuba-Frucht,
------------------------------------	--	---

¹⁶⁴ Die Gedichtinterpretation stützt sich vorwiegend auf die Kommentare des SNKBT, des SNKBZ¹⁶⁴ sowie des *Kokinshū*-Kommentars von Kubota Utsubo. KUBOTA (1965, Bd. 20/21).

¹⁶⁵ KUBOTA (1965), a.a.O., Bd. 2 (21), S. 43.

夢に見えつつ

yume ni mietsutsu

erscheinst du mir im Traum.
(KKS 11:526)

Das Gedicht stammt Kubota zufolge ebenfalls von einer Frau.¹⁶⁶ Es basiert auf dem Prinzip des mystischen Besuchstraums und beschreibt den Zustand der Liebesverwirrung. Die Liebe in der Realität ist unerfüllt, aber durch die nächtlichen Besuche im Traum erhält das lyrische Ich Hoffnung auf Gegenliebe. Gleichzeitig steigert sich die Sehnsucht nach dem Geliebten ins Unerträgliche. Der Traum wird als etwas Schmerzhaftes und Unerwünschtes empfunden, weil er ein Vergessen des Geliebten verhindert. Dies impliziert eine ablehnende Haltung gegenüber der Liebe in der Wirklichkeit. Die Frau grämt dem Geliebten, weil er sie nicht besuchen kommt, obwohl er doch offensichtlich – der Traum beweist es – an sie denkt. Sie schwankt somit zwischen Hoffnung und Verzweiflung. Der Unterstollen des Gedichts bedient sich einer traditionellen Phrase aus dem *Man'yōshū*. Auch das Kissenwort *nubatama* (Nuba-Frucht) liegt ganz in der Tradition des *Man'yōshū*. Die negative Einstellung in Bezug auf das Traumtreffen zeigt jedoch eine pessimistische Sichtweise, die von der Traumvorstellung, wie sie im *Man'yōshū* üblich ist, abweicht. Im *Man'yōshū* führt im Allgemeinen nicht das Träumen sondern das Nicht-Träumen vom Geliebten zum Wunsch nach dem Tod:

夢にだに
見えばこそあれ
かくばかり
見えずしあらば
恋ひて死ぬとか

*ime ni dani
mieba koso are
kakubakari
miezu te aru wa
kohite shinutoka?*

Wenn ich dich wenigstens
im Traum träfe!
aber da dem nicht so ist
(da du nicht an mich denkst):
willst du,
dass ich aus Liebe sterbe?
(MYS 4:749)

現には
逢ふよしもなし
夢にだに
間なく見え君
恋に死ぬべし

*utsutsu ni wa
au yoshi mo nashi
ime ni dani
manaku mie kimi
koi ni shinubeki*

In Wirklichkeit
können wir uns nicht treffen.
Besuch mich wenigstens
ohne Unterlass im Traum!
Ich sterbe vor Sehnsucht!

In beiden *Man'yōshū*-Gedichten ist ein Traumtreffen ein der Wirklichkeit zwar nicht ebenbürtiger, doch wahrer Ersatz für ein Liebestreffen in der Wirklichkeit. Das *Kokinshū*-Gedicht hingegen lässt nichts mehr davon verlauten. Was hier zelebriert wird, ist vielmehr die

¹⁶⁶ KUBOTA (1965, Bd. 21: 50).

unerfüllte Liebe und der Liebesschmerz. Die Unzufriedenheit mit dem Traumtreffen steht näher in der Tradition der Traumgedichte der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien, wie etwa im *Yutai xinyong*. Folgendes *Kokinshû*-Gedicht basiert ebenfalls auf dem Prinzip des Besuchstraums:

夢にだに	<i>yume ni dani</i>	Dass es schwieriger wird ihn
逢ふこと難く	<i>au koto kataku</i>	selbst im Traum zu treffen –
なりゆくは	<i>nariyuku wa</i>	Ist es weil ich
我や寝をねぬ	<i>ware ya i o nenu</i>	nicht schlafen kann
人やわする	<i>hito ya wasururu</i>	oder weil er
		mich vergessen hat?
		(KKS 15:767)

Das Gedicht ist in einfacher, direkter Sprache gehalten. Verszeilen wie *yume ni dani* (selbst im Traum) stehen in der Tradition des *Man'yôshû*, was auf ein frühes Entstehungsdatum schliessen lässt. Die Substitution der direkten Anrede durch *hito* und die raffinierte rasonierende Haltung über Ursache und Wirkung weisen jedoch bereits Züge des *Kokinshû*-Stils auf. In folgendem Gedicht zeigt sich ausserdem ein Ansatz, die Wirklichkeit selbst als flüchtig zu betrachten:

むばたまの	<i>mubatama no</i>	Die (flüchtige) Wirklichkeit in
闇の現は	<i>yami no utsutsu wa</i>	der Dunkelheit,
さだかなる	<i>sadaka naru</i>	schwarz wie die Nuba-Frucht,
夢にいくかも	<i>yume ni ikuka mo</i>	kaum war sie besser als der
まさらざりけり	<i>masarazarikeri</i>	klare Traum (von dir).
		(KKS 13:647)

Das erfüllte Traumtreffen mit dem Partner wird in Opposition zum verschwommenen und allzu kurzen Treffen in der Wirklichkeit gesetzt und die Frage aufgeworfen, was nun besser sei. Hier zeigt sich deutlich eine pessimistische Sicht der Liebe. Das Treffen in der Wirklichkeit wird als flüchtig, als kurz empfunden, und das lyrische Ich drückt seine Unzufriedenheit darüber aus. Der Traum wird allerdings nicht über die Wirklichkeit gestellt, sondern durch den Vergleich mit dem Traum wird die unerfüllte Sehnsucht in der Wirklichkeit betont. Das Wachleben ist kaum erfüllender als der Traum, der doch der Inbegriff der Vergänglichkeit ist. Das Gedicht wurde Kubota Utsubo zufolge ebenfalls von einer Frau verfasst.¹⁶⁷ Das SNKBT liest das *tanka* hingegen als *kinuginu*-Gedicht, das heisst als obligates Gedicht, das ein Mann seiner

¹⁶⁷ KUBOTA (1965: 137).

Geliebten nach dem Abschied am Morgen zuzukommen pflegte, um seine Trauer über die Trennung auszudrücken.

Obige vier anonyme *tankas* sind in der einfachen, direkten Sprache des *Man'yōshū* gehalten und datieren möglicherweise in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts. Mit Ausnahme von KKS 11:516 zeigen die Gedichte jedoch bereits neue Elemente, so die pessimistische Haltung in Bezug auf die Liebe, das Sinnieren über Ursache und Wirkung sowie die Attitüde, sowohl Traum als auch Wirklichkeit als flüchtig und unbefriedigend zu betrachten.

7.2.3 Die Zeit der Sechs Dichtergerenies

In der Zeit der Sechs Dichtergerenies (*rokkasen*-Zeit) kommt das Traummotiv im *Kokinshū* ausser bei Komachi nur in den Gedichten von Ariwara no Narihira vor. Somit bieten sich in der Zeit, da Komachi literarisch aktiv war, wenig Vergleichsmöglichkeiten. Narihira verwendet den Traum nicht im ursprünglichen Sinn als Schlaftraum, sondern als Metapher für die Flüchtigkeit und Unwirklichkeit des Liebeserlebnisses:

寝ぬる夜の
夢をはかなみ
まどろめば
いやはかなにも
なりまさる哉

*nenuru yo no
yume o hakanami
madoromeba
iya hakanani mo
narimasaru kana*

Das Treffen mit dir war
flüchtig wie ein Traum –
Ich schlummerte ein, und
das Gefühl der Flüchtigkeit
verstärkte sich! (KKS
13:644)

Narihira vergleicht in diesem Am-Morgen-danach-Gedicht (*kinuginu no uta*) das flüchtige Treffen mit seiner Geliebten mit einem Traum und drückt somit die Trauer über den schnellen Abschied aus. Zuhause will er das Treffen mit einem klaren Traum fortsetzen, das Traumtreffen erweist sich jedoch als noch flüchtiger als das Treffen in der Wirklichkeit.

Die Verwirrung zwischen Traum und Wirklichkeit ist auch manifest in folgendem Frage- und Antwortgedicht zwischen Narihira und der Priesterin des Ise-Schreins, mit der er heimlich eine Nacht verbracht haben soll. Das Fragegedicht stammt von der Priesterin:

君や来し我や行き
けむ思ほえず夢
かうつか寝てか
さめてか

*kimi ya koshi ware ya
yukikemu omôezu yum
e ka utsutsu ka nete ka
samete ka*

Kamst du hierher,
oder ging ich wohl zu dir?
Ich weiss es nicht... –
War es Traum oder

		Wirklichkeit? Schlief ich oder wachte ich? (KKS 13:645)
かきくらす 心のやみに まどひにき 夢うつとは 世人さだめよ	<i>kakikurasu</i> <i>kokoro no yami ni</i> <i>madoiniki</i> <i>yume utsutsu to wa</i> <i>yohito sadame yo</i>	In der Dunkelheit meines Herzens irre ich umher: Jemand anderes muss entscheiden, ob Traum oder Wirklichkeit. (KKS 13:646)

Das Liebeserlebnis wird hier ebenfalls mit einem Traum verglichen. In ihrer Liebesverwirrung vermögen die Liebenden nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden.¹⁶⁸ Der Traum wird somit zum Symbol des Unwirklichen. Der Ausdruck *kokoro no yami* (Die Dunkelheit des Herzens) ist ein Vergleich mit dem Leidenszustand im Buddhismus, wenn man die objektive Urteilskraft verliert. *Yohito* (Menschen der Welt) in Narihira's Antwortgedicht ist eine indirekte Anrede an die Frau. Im Gebrauch des Wortes *sadame* (entscheiden) zeigt sich ausserdem eine geschickte Raffinesse: *sadame* ist auch die Bezeichnung für die zweite Nacht eines Stelldicheins zwischen Mann und Frau und somit zugleich eine Aufforderung zu einem weiteren Stelldichein.¹⁶⁹ Bereits ein *tanka* des *Man'yōshū* zeugt von der Verwirrung zwischen Traum und Wirklichkeit:

現にか 妹が来ませる 夢にかも われか惑へる 恋の繁きに	<i>utsutsu ni ka</i> <i>imo ga kimaseru</i> <i>ime ni kamo</i> <i>ware ka madoeru</i> <i>koi no shigeki ni</i>	Kamst du in Wirklichkeit oder irrte ich in meiner Liebessehnsucht im Traum umher? (MYS 12:2917)
--	--	---

Der Fokus der beiden Gedichte ist jedoch unterschiedlich. Während im *Man'yōshū*-Gedicht die Wirklichkeit des Traumtreffens mit dem Wachleben verwechselt wird, wird in Narihira's Gedicht die Unwirklichkeit

¹⁶⁸ Nakanishi zufolge ist der Grund für die Verwirrung jedoch nicht das kurze Treffen, sondern der Umstand, dass die Frau eine Priesterin war, mit der ein Verhältnis verboten war. Vgl. NAKANISHI (1977: 11).

¹⁶⁹ Möglicherweise wurde das Fragegedicht der Ise-Priesterin ebenfalls von Narihira verfasst. Die Verdoppelung zweier konträrer Wörter ist typisch für Narihira's Dichtstil. Vgl. ÔTSUKA (1992: 177).

des Treffens im Wachleben mit der Unwirklichkeit des Traumtreffens verglichen.

7.2.4 Die Zeit der Kompilatoren

Die Verwirrung zwischen Traum und Wirklichkeit drückt das folgende anonyme *kinuginu*-Gedicht zur Zeit der Kompilatoren aus.

ほととぎす	<i>hototogisu</i>	War der Ruf des Kuckucks
夢かうつつか	<i>yume ka utsutsu ka</i>	Traum oder Realität?
朝露の	<i>asatsuyu no</i>	Die Stimme der Morgendämmerung
おきて別れし	<i>okite wakareshi</i>	[der Trennung], als ich mich erhob
暁のこゑ	<i>akatsuki no koe</i>	(wie der Morgentau)
		und Abschied nahm.
		(KKS 13:641)

Der Ruf des Kuckucks kündigt den Morgen und somit die Trennung der Liebenden an. Er wird in der japanische Lyrik oft als Metapher für die Trauer über den morgendlichen Abschied von der Geliebten verwendet. Verwirrt durch den Schmerz über den Abschied, ist der Mann unfähig, den Ruf des Kuckucks klar wahrzunehmen: Er kommt ihm wie ein Traum vor. *Asatsuyu*, der Morgentau, ist ein Kissenwort. Das Verb *oku* ist mehrdeutig (*kakekotoba*). Es wird hier vermutlich dreideutig gebraucht: 1. liegen (des Taus) 2. aufwachen/aufstehen 3. zurücklassen (der Frau). Der Begriff *asatsuyu*, der Morgentau, ist ebenfalls mehrdeutig. Er bezeichnet zugleich das Gesicht der Geliebten. Komplexität und rhetorische Techniken dieses anonymen *tanka* lassen auf ein späteres Entstehungsdatum schliessen, weshalb ich es der Zeit der Kompilatoren zugeordnet habe.¹⁷⁰

In den Traumgedichten des *Kokinshû* spürt man, wie im Kapitel der ersten Phase bereits angedeutet, vermehrt eine Unzufriedenheit mit dem Traumtreffen:

うばたまの	<i>ubatama no</i>	Wie vermöchte mich der Traum
夢に何かは	<i>yume ni nani ka wa</i>	schwarz wie die Nuba-Frucht
なぐさまむ	<i>nagusamamu</i>	zu trösten? Mein Herz,
現にだにも	<i>utsutsu ni dani mo</i>	das selbst in der Wirklichkeit
飽かぬ心を	<i>akanu kokoro o</i>	keine Erfüllung findet?
		(KKS 10:449)

¹⁷⁰ Ozawa weist darauf hin, dass das Verb *oku* als doppeldeutiges Wort (*kakekotoba*) von Komachi zum ersten Mal verwendet wurde. Vgl. OZAWA (1979: 36).

Das *tanka* von Fukayabu (?–?) formuliert die Verdrossenheit über ein Traumtreffen mit der Geliebten. Dies wird durch die Gegenüberstellung mit der ebenfalls unerfüllten Wirklichkeit betont. Wenn die Wirklichkeit schon keine Erfüllung bietet, das heisst, wenn im Wachleben kein Treffen möglich ist, wie vermöchte dann ein Traumtreffen die Liebessehnsucht zu befriedigen? Im Gegensatz zum *Man'yôshû*, wo der Leerraum einer unerfüllten Wirklichkeit durch den Traum ausgefüllt wird und einen positiven Ersatz bietet, wird hier nicht nur die Wirklichkeit sondern auch der Traum abgelehnt. Obwohl das Gedicht aus der Zeit der Kompilatoren stammt, ist es meines Erachtens im direkten Stil des *Man'yôshû* gehalten. Der Charakter des *Kokinshû*-Stils zeigt sich jedoch in der negativen Sichtweise sowie in der versteckten Verwendung des Wortes *kawanagusa*¹⁷¹. Das Verbergen von Worten innerhalb eines Gedichts, *mono no na* (Name von Dingen) genannt, ist eine rhetorische Technik, die aus der chinesischen Poesie übernommen wurde und erst im *Kokinshû* Anwendung findet. Dort wird den *mono no na*-Gedichten gar ein eigener Band (Bd. 10) gewidmet.

Folgendes Gedicht drückt den Wunsch aus, ein Treffen in der Wirklichkeit möge ebenso einfach wie ein Traumtreffen sein:

恋ひわびて	<i>koiwabite</i>	Ich wünschte,
うち寝るなかに	<i>uchinuru naka ni</i>	der gerade Traumweg
行かよふ	<i>yukikayou</i>	den ich aus Liebessehnsucht
夢の直路は	<i>yumeno tadaji wa</i>	im Schlaf beging,
うつつならなむ	<i>utsutsu naranamu</i>	wäre Wirklichkeit!
		(KKS 12:558)

Fujiwara no Toshiyuki (?–901/907?) verfasste dieses *tanka* zum Anlass eines Gedichtwettbewerbs im Palast der Kaiserin in der Kanpyô Ära (889–897 n.Chr.). Das Gedicht ist eine Klage darüber, dass das Traumtreffen mit der Geliebten nicht Wirklichkeit ist. Durch das Bild des geraden Traumwegs (*yume no tadaji*) drückt das lyrische Ich den Wunsch aus, ein Treffen mit der Geliebten möge auch in der Wirklichkeit so leicht wie im Traum zustande kommen. Dahinter versteckt sich folglich die Schwierigkeit eines Treffens in der Realität. Das Traumtreffen ist einem Treffen im Wachleben nicht ebenbürtig. Im Gegensatz dazu gibt es im *Kokinshû* auch Gedichte, in denen das Aufwachen aus einem Traum bedauert wird, beispielsweise in folgendem *tanka* von Mibu no Tadamine (ca. 925–ca. 950?):

¹⁷¹ *Kawanagusa* ist eine im Süßwasser wachsende Algenart.

いのちにも まさりておしく ある物は 見はてぬ夢の 覚むるなりけり	<i>inochi ni mo masarite oshiku aru mono wa mihatenu yume no samuru narikeri</i>	Bitterer als der Verlust meines Lebens dieses Aufwachen aus einem unbeendeten Traum. (KKS 12: 609)
---	--	---

Anders als in obigem *tanka* von Fukayabu wird hier das Traumtreffen über die Wirklichkeit gestellt. Der Grund ist allerdings auch hier ein unerfülltes Liebesleben in der Wirklichkeit. Im Unterschied dazu ist dass das Traumtreffen positiv konnotiert. Wie im *Man'yōshū* bildet das Liebestreffen im Traum einen Trost für eine unerfüllte Wirklichkeit. Das Gedicht ist meines Erachtens in Anlehnung an Ono no Komachis Traumgedicht KKS 12:552 (*omoitsutsu...*) entstanden. Es wird später nochmals aufgegriffen.

In vielen Traumgedichten des *Kokinshū* wird die Schwierigkeit eines Traumtreffens mit dem Geliebten beklagt. Die Ursache für den Wunsch nach einem Beisammensein im Traum ist wie im *Man'yōshū* die verhinderte Zusammenkunft in der Wirklichkeit. Im Gegensatz zum *Man'yōshū* ist die Liebe im *Kokinshū* jedoch grundsätzlich unerfüllt. Das heisst, die Liebe ist einseitig (*katakoï*). Aufgrund der mystischen Vorstellung – wie sie im Besuchstraum formuliert ist –, dass sich im Traum die Wirklichkeit manifestiert, ist ein Traumtreffen erschwert:

恋ふれども 逢ふ夜のなきは 忘草 ゆめ路にさへや 生ひしげるらむ	<i>kouredomo au yo no naki wa wasuregusa¹⁷² yumeji ni sae ya oishigeruramu</i>	Dass ich dich trotz meiner Liebe nicht treffe – Ist es, weil die Vergessenspflanze selbst auf dem Traumpfad wächst? (KKS 15:766)
--	---	---

Kubota Utsubo zufolge ist der Verfasser dieses anonymen Gedichts eine Frau.¹⁷³ Aufgrund einer unerfüllten Liebe in der Realität versucht das lyrische Ich vergebens, seine Liebe wenigstens im Traum zu verwirklichen. Das Ausbleiben des Traumtreffens wird darauf zurückgeführt, dass auf dem Traumpfad, auf dem der Ersehnte kommen sollte, die Vergessenspflanze blüht, und er den Weg vergisst. Die indirekte Art, mit Hilfe der rhetorischen Technik der ‚falschen Logik‘ die Gefühlskälte des Ge-

¹⁷² *Wasuregusa*, eine Lilienart, soll Vergesslichkeit hervorrufen.

¹⁷³ KUBOTA (1965, Bd. 2: 224).

liebten zu beklagen, deutet auf ein neueres Entstehungsdatum hin und zeigt eine Beeinflussung durch den Stil der späten Sechs Dynastien. Deshalb habe ich dieses Gedicht der 3. Phase zugeordnet.

Folgendes *tanka* von Priester Kengei (fl. ca. 875–885) bringt eine universale Kontemplation über die Natur der Liebe zum Ausdruck:

唐土も	<i>morokoshi mo</i>	Selbst das ferne Cathay
夢にみしかば	<i>yume ni mishikaba</i>	schien nahe im Traum.
近かりき	<i>chikakariki</i>	Frau und Mann
思はぬ仲ぞ	<i>omowanu naka zo</i>	die sich nicht lieben (und nicht
はるけかりける	<i>harukekarikeru</i>	voneinander träumen),
		wie weit sind sie entfernt!
		(KKS 15:768)

Dem Gedicht von Kengei liegt ebenfalls die mystische Vorstellung zugrunde, dass sich die Seelen von Liebenden im Traum treffen. Die Distanz zwischen Liebenden liegt nicht in der räumlichen, sondern in der gefühlsmässigen Trennung. Dieser Gedankengang wird anhand des Traums, der die Überwindung von Raum und Zeit ermöglicht, dargestellt. Zwei Menschen, die sich nicht lieben, vermögen sich nicht einmal im Traum zu begegnen. Die (gefühlsmässige) Distanz zwischen ihnen ist deshalb grösser als die räumliche Distanz zwischen China und Japan. Die kontemplative Haltung des Dichters und das geschickte Spielen mit der Kausalität zwischen Gefühl und Traumerlebnis sind typisch für den *Kokinshū*-Stil. Kengeis Sehnsucht nach China ist wohl auf sein Priestertum zurückzuführen.

Wie in den Liebesgedichten des *Yutai Xinyong* und vereinzelt denjenigen des *Man'yōshū*, findet sich das Bild von Tränen, die bis in den Traum eindringen, auch im *Kokinshū*. Ein Beispiel ist folgendes Gedicht von Ki no Tsurayuki (866?–945?):

夢路にも	<i>yumeji ni mo</i>	Liegt auch auf
露やをくらん	<i>tsuyu ya okuran</i>	dem Traumpfad Tau?
夜もすがら	<i>yo mo sugara</i>	Meine Ärmel sind selbst jetzt,
通へる袖の	<i>kayoeru sode no</i>	nach einer Nacht
ひちてかはかぬ	<i>hichite kawakanu</i>	wandelnd auf dem Traumpfad,
		nicht trocken. (KKS 12:574)

In diesem Gedicht wird der einsame Schlaf ohne die Geliebte beklagt. Wie bei KKS 13:641 oben veranschaulicht, ist der Tau in der japanischen Lyrik eine konventionalisierte Metapher für den morgendlichen Abschiedsschmerz von der Geliebten. Tsurayuki verwendet das Bild zur

Betonung der Einsamkeit des lyrischen Ichs. Weinend eingeschlafen merkt dieses beim Aufwachen, dass seine Ärmel immer noch nicht trocken sind und führt dies darauf zurück, dass auf dem Traumpfad, auf dem es sich zur Person seiner Sehnsucht begab, Tau liegt. Somit bringt selbst das Traumtreffen keinen Trost. Dem Kommentar des SNKBT zufolge impliziert das *tanka*, dass auch im Traum kein Treffen mit der Geliebten zustande kommt.¹⁷⁴ Der Gebrauch der „falschen Logik“ sowie der Tränen, die bis in den Traum dringen, macht Tsurayukis *tanka* ebenfalls zu einem typischen *Kokinshū*-Gedicht.

In folgendem anonymen *tanka* ist es nicht das Ausbleiben des Traumtreffens, das die Tränen sogar im Traum nicht versiegen lässt. Es sind die Tränen selbst, die ein Traumtreffen verhindern:

なみだ河 枕ながるる うき寝には 夢もさだかに 見えずぞありける	<i>namidagawa makura nagaruru ukine ni wa yume mo sadaka ni miezu zo arikeru</i>	Mein Tränenfluss durchnässt das Kissen. Der unruhige Schlaf in Gram bringt nicht einmal einen klaren Traum. (KKS 11:527)
--	--	---

Die Liebe ist etwas Schmerzhaftes und nicht, wie im *Man'yōshū*, etwas grundsätzlich Erfülltes. Der Liebesschmerz ist erdrückend und verhindert selbst ein Traumtreffen. Der Kerngedanke dieses Gedichts ist nicht der Traum, sondern der Liebesschmerz, in dem das lyrische Ich so aufgelöst ist, dass es vor lauter Tränen sogar den Traum nur verschleiert wahrzunehmen vermag. Der Vergleich von Tränen mit einem Fluss (*namidagawa*) ist eine Metapher aus der chinesischen Lyrik. *Nagaruru* ist ein doppeldeutiges Wort und bedeutet sowohl ‚fließen‘ als auch ‚weinen‘. Das Verb *uku* bedeutet gleichzeitig ‚schweben‘ und ‚sich grämen‘. Die ursprüngliche Bedeutung von *ukine* ist das Schlafen auf einem Boot und impliziert den unruhigen Schlaf. Das *tanka* ist somit ebenfalls ein typischer Repräsentant des *Kokinshū*-Stils.

Oben zitierte *tankas* sind ausschliesslich Liebesgedichte. Bei den Dichtern der dritten Phase zeigt sich parallel dazu ein Ansatz, das Traummotiv im buddhistischen Sinn als Metapher für die Illusion und Vergänglichkeit der Welt dichterisch umzusetzen. Der Traum als Motiv in elegischen Gedichten, nur in frühen *Man'yōshū*-Gedichten anzutreffen, zelebriert im *Kokinshū* somit ein Comeback, allerdings in einer ganz anderen Umsetzung. In Trauergedichten des *Man'yōshū* diente das

¹⁷⁴ KOKIN WAKA SHŪ (1989: 180).

Traummotiv dem Ausdruck der Sehnsucht nach jemand Verstorbenem, ausgedrückt durch einen Schlaftraum von der abgeschiedenen Person. In den Elegien des *Kokinshū* ist der Tod hingegen Anlass zur Kontemplation über die Vergänglichkeit des Lebens. Folgendes Gedicht von Mibu no Tadamine soll auf einer Verszeile eines Gedichts von Bo Juyi basieren. Tadamine verfasste das *tanka* aus Anlass des Todes einer Bekannten:

寝るがうちに 見るをのみやは 夢といはむ はかなき世をも 現とは見ず	<i>nuru ga uchi ni miru o nomi ya wa yume to iwamu hakanaki yo o mo utsutsu to wa mizu</i>	Weshalb sollen wir nur das Traum nennen, was wir während des Schlafs sehen? Diese flüchtige Welt selbst scheint nicht Wirklichkeit. (KKS 16:835)
--	--	---

Der Prätext sollen folgende Verszeilen sein:

幻世春來夢 浮生水上漂 ¹⁷⁵	<i>huan shi chun lai meng fu sheng shui shang ou</i>	Illusionäre Welt, im Traum kommt der Frühling; schwebendes Leben, Schaum auf dem Wasser.
-------------------------------	--	--

Bereits Ôe no Chisato (fl. 897–903) nahm diese beiden Verszeilen in seiner Anthologie *Kudai waka* zur Vorlage eines seiner Gedichte.¹⁷⁶ Wie bereits erwähnt, erfreute sich die Technik, aus einer oder zwei Verszeilen eines chinesischen Gedichts ein *waka* zu machen (*kudai waka*) in Japan seit Ende des 9. Jahrhunderts grosser Popularität. Meines Erachtens beweist obiges Zitat keineswegs eine direkte Vorlage von Bo Juyi. Folgende Verse von Bo würden zu KKS 16:835 ebenso gut passen:

浮生短与夢 ¹⁷⁷	<i>fu sheng tuan yü meng</i>	Die vergängliche Welt, kurz wie ein Traum
人生同大夢 夢与覺誰分 ¹⁷⁸	<i>rensheng tong dameng meng yu jue shei feng</i>	Das Leben ist wie ein grosser Traum Wer vermöchte Traum und Wachen zu scheiden?

¹⁷⁵ Zitiert aus: LEVY (1984: 43).

¹⁷⁶ Es handelt sich um Gedicht Nr. 72. Vgl. KANEKO (1955: 205–206).

¹⁷⁷ Zitiert aus: KANEKO (1955: 205).

¹⁷⁸ Zitiert aus: ANDÔ (1976: 189).

Es ist deshalb schwer zu entscheiden, ob, und welcher Prätext von Bo Juyi als Vorlage zu obigem Gedicht von Mibu no Tadamine diene. Bo's starker Einfluss auf die japanische Literatur der Heian-Zeit, insbesondere in Bezug auf die Thematik der Vergänglichkeit, ist unbestritten, und es ist wahrscheinlich, dass seine Werke für die japanischen Dichter Anreiz waren, ihre Gedichte mit buddhistischem Gedankengut zu bereichern. Bo verwendet das Wort ‚Traum‘ in seinen Gedichten nahe an die 300mal. Das Auffinden eines gesicherten Prätextes für Tadamines *tanka* würde allerdings vertiefte Nachforschungen erfordern. Abschliessend sei ein letztes Gedicht zitiert, das insbesondere durch seine Schlichtheit und seinen schönen Klang besticht:

世の中は 夢かうつつか うつつとも 夢ともしらず ありてなければ	yo no naka wa yume ka utsutsu ka utsutsu to mo yume to mo shirazu arite nakereba	Diese Welt – ist sie Traum oder Wirklichkeit? Ob Wirklichkeit oder Traum, ich weiss es nicht. Ich bin und bin doch nicht. (KKS 18:942)
--	--	---

7.3 Das Traummotiv in den Frauengedichten des *Kokinshû*

7.3.1 Allgemeine Angaben

Die Untersuchung der von Frauen verfassten Traumgedichte des *Kokinshû* verursacht ähnliche Probleme wie diejenigen des *Man'yôshû*: Die anonymen Gedichte sind zuweilen schwer einem bestimmten Geschlecht zuzuordnen. Im *Kokinshû* wird die Sachlage zusätzlich erschwert, indem der Partner nicht mehr direkt, sondern durch den unpersönlichen Ausdruck *hito* (Mensch/Person) angesprochen wird, der eine geschlechtliche Bestimmung nicht zulässt. Drei Punkte sind jedoch bemerkenswert:

- Die anonymen Gedichte werden in der Literaturrezeption, insbesondere im Kommentar von Kubota Utsubo, auffallend oft als Frauengedichte rezipiert.
- Die Gedichte der dritten Phase sind mit einer Ausnahme von Männern verfasst.

- Traumgedichte mit buddhistischem Gedankengut sind von Männern verfasst oder werden der Verfasserschaft von Männern zugeschrieben.

Insbesondere Kubota Utsubo ordnet die anonymen Traumgedichte grösstenteils der Autorschaft einer Frau zu. Dies wirft schwerwiegende Fragen über die Entstehungszeit der anonymen Gedichte auf. Sind die anonymen Gedichte wirklich, wie klassische Forschungsansätze nahe legen, einem frühen Datum zuzuordnen, oder sind sie nicht vielmehr mehrheitlich von Frauen verfasst? Bei den anonymen Gedichten stellt sich ausserdem wieder die Frage nach dem lyrischen Ich: sind anonyme Gedichte aus der Sicht einer Frau wirklich der Autorschaft von Frauen zuzuordnen oder setzte sich der männliche Autor fiktiv in die Lage einer Frau? Gotô Shôko wies in einer Studie nach, dass die ersten beiden Bände der Liebesgedichte (Bd.11/12) im *Kokinshû* inklusive der anonymen Traumgedichte angesiedelt sind, zu einem überwiegenden Teil von Männern verfasst wurden. Dies würde auf eine männliche Autorschaft der Traumgedichte hinweisen.¹⁷⁹

Möglicherweise steht die Zuordnung anonymer Traumgedichte auch mit dem Traummotiv als solchem in Zusammenhang. Das Traummotiv ist auf den ersten Blick ein typisch weibliches Sujet. Es steht in Verbindung mit Passivität, Flucht vor der Realität und natürlich Verträumtheit. Diese Charakteristiken, verbindet man gemeinhin mit dem weiblichen Geschlecht. Aufgrund der gesellschaftlichen Situation der Frauen hatten diese wenige Möglichkeiten, ihre Liebessehnsüchte zu verwirklichen. Sie verbrachten ihre Tage hinter ihrem Vorhang und warteten auf den Geliebten. Es liegt daher nahe, in der Gedichtrezeption mit dem Ausdruck von Weiblichkeit Flucht in eine Traumwelt als Dimension, in der sich Liebe und Sehnsucht erfüllen, zu assoziieren. Dies ist möglicherweise ein weiterer Grund, weshalb die anonymen Traumgedichte grösstenteils der Autorschaft einer Frau zugeschrieben werden. Das heisst, indem das Traummotiv gemeinhin mit dem weiblichen Geschlecht in Zusammenhang gebracht wird, besteht auf Seiten der Literaturrezeption die Tendenz, Gedichte, deren Verfasser nicht bekannt ist, der Autorschaft einer Frau zuzuschreiben. Diese Tendenz wird dadurch verstärkt, dass den Gedichten des *Kokinshû* ein ‚weiblicher Stil‘ (*tao-yameburi*) eignet. Hierbei wird meines Erachtens jedoch wiederum der Stilisierung des Sujets zuwenig Rechnung getragen. In der chinesischen

¹⁷⁹ Zitiert aus: KOJIMA (1996: 56).

Poesie der späten Sechs Dynastien wird das Traummotiv meist in Gedichten verwendet, die fiktiv aus der Sicht einer Frau verfasst sind. Die Kombination von Traum und Liebessehnsucht ist somit ein konventionalisierter Topos. Betrachtet man jedoch die Traumgedichte des *Man'yōshū*, so zeigt sich, dass dieser Topos in Japan auch in Gedichten von Männern übernommen wurde, die aus männlicher Sicht verfasst sind. Im *Kokinshū* ist die Sachlage vergleichbar. Traumgedichte, deren Autorschaft bekannt ist, stammen grösstenteils von Männern. Die Zuordnung der anonymen Traumgedichte des *Kokinshū* zu Dichterinnen ist möglicherweise eine Fehllesung, weil das Motiv instinktiv mit dem weiblichen Geschlecht in Zusammenhang gebracht wird. Allerdings lässt sich an ihnen veranschaulichen, welche Merkmale mit Frauengedichten assoziiert wurden. Dies soll im Folgenden untersucht werden.

Kubota Utsubo zufolge sind etwa 15 der insgesamt 35 Traumgedichte des *Kokinshū* der weiblichen Autorschaft zuzuordnen. Davon stammen beinahe die Hälfte, nämlich sechs Gedichte, von Ono no Komachi. Diese sollen später einzeln untersucht werden. Von den übrigen neun Gedichten sind nur bei zweien der Autor bekannt. Eines davon ist das oben bereits besprochene Fragegedicht der Priesterin von Ise an Narihira (KKS 13: 641). Das Gedicht zeigt keine besonders weibliche Perspektive. Ausserdem liegt die Vermutung nahe, dass das Gedicht von Narihira selbst verfasst wurde.¹⁸⁰ Das zweite Gedicht stammt von Ise, einer berühmten Dichterin der dritten Phase. Es fällt durch seine Originalität etwas aus dem Rahmen der typischen Traumgedichte und wird deshalb hier nicht näher untersucht. Die restlichen sieben, mutmasslich von Dichterinnen, sind alle anonym und wurden teilweise oben bereits analysiert.

Bedauernswerterweise begründet Kubota Utsubo die geschlechtsspezifische Zuordnung nicht, die er bei den anonymen Traumgedichten vornimmt. Im Folgenden soll deshalb versucht werden, Kubotas Beweggründe nachzuzeichnen.

7.3.2 Magische Riten

Das erste anonyme Gedicht, das Kubota zufolge von einer Frau verfasst wurde, ist oben bereits besprochenes KKS 11:516:

¹⁸⁰ Vgl. ÔTSUKA (1992: 177).

夜ゐ夜ゐに
枕さだめむ
方もなし
いかに寝しよか
夢に見えけむ

yoi yoi ni
makura sadamemu
kata mo nashi
ika ni neshi yo ka
yume ni miekemu

Nacht für Nacht
weiss ich nicht,
wie ich das Kopfkissen
richten soll.
Wie schlief ich damals,
als er mir im Traum erschien?
(KKS 11: 516)

Meines Erachtens ist es hier das Hinzuziehen von magischen Praktiken aus dem Volksglauben, das Kubota dazu bewog, das Gedicht der Verfasserschaft einer Frau zuzuordnen. Das lyrische Ich, das die Nächte in Sehnsucht nach dem Geliebten verbringt, sieht als einziges Mittel, um seine Sehnsucht zu stillen, ein Traumtreffen mit dem Geliebten aktiv herbeizuführen. Im *Man'yōshū* finden sich allerdings auch viele Traumgedichte von Männern, in denen zur Erzeugung eines Traumbilds magische Praktiken eingesetzt werden. Deshalb könnte es sich hier auch um ein von einem Mann verfasstes Gedicht handeln. Die Passivität, ausgedrückt durch das allnächtliche Warten auf den Geliebten, legt allerdings dennoch die Vermutung nahe, dass das Aussagesubjekt in diesem Text eine Frau ist.

7.3.3 Der Wunsch, aus Liebessehnsucht zu sterben

恋ひ死ねと
する業ならし
むばたまの
夜はすがらに
夢に見えつつ

koishine to
suru waza narashi
mubatama no
yoru wa sugara ni
yume ni mietsutsu

Du scheinst meinen Tod
zu wollen –
die ganze Nacht,
schwarz wie die Nuba-Frucht,
erscheinst du mir im Traum.
(KKS 11:526)

Der Wunsch, aus Liebessehnsucht zu sterben, drückt eine Resignation und eine Passivität gegenüber der Realität aus, die auf ein weibliches lyrisches Ich schliessen lässt. Zwar haben wir es auch hier mit einem Topos zu tun, der im *Man'yōshū* auch in Traumgedichten von Männern verwendet wird, beispielsweise in folgendem Gedicht von Ōtomo no Yakamochi:

夢にだに
見えばこそあれ
かくばかり

ime ni dani
mieba koso are
kakubakari

Wenn ich dich wenigstens
im Traum träfe!
aber da dem nicht so ist

見えずしあらば
恋ひて死ねとか

*miezu te aru wa
kohite shinutoka?*

(da du nicht an mich denkst):
willst du,
dass ich aus Liebe sterbe?
(4:749)

7.3.4 Das Unvermögen, aus Liebessehnsucht zu schlafen

夢のうちに
あひ見むことを
頼みつつ
暮らせるよゐは
寝む方もなし

*yume no uchi ni
aimimu koto o
tanomitsutsu
kuraseru yoi wa
nemu kata mo nashi*

Im Vertrauen,
ihn im Traum wohl zu treffen,
lebte ich durch den Tag.
Doch in der Nacht weiss ich
nicht, wie ich schlafen soll.
(KKS 11:525)

Das Unvermögen, aus Liebessehnsucht zu schlafen, wird offenbar ebenfalls mit der Autorschaft einer Frau in Verbindung gebracht. Auch dieses Gedicht drückt eine Passivität gegenüber der Wirklichkeit aus. Das lyrische Ich hofft nicht auf Verwirklichung der Liebe in der Wirklichkeit, sondern nur im Traum. Die Schwierigkeit, tröstenden Schlaf zu finden, ist auch das Thema des folgenden Gedichts:

夢にだに
逢ふこと難く
なりゆくは
我や寝をねぬ
人やわする

*yume ni dani
au koto kataku
nariyuku wa
ware ya i o nenu
hito ya wasururu*

Dass es schwieriger wird ihn
selbst im Traum zu treffen –
Ist es weil ich
nicht schlafen kann, oder
weil er mich vergessen hat?
(KKS 15:767)

Das Gedicht ist gleichzeitig Ausdruck der einseitigen Liebe. Der Grund, den Geliebten selbst im Traum nicht treffen zu können, wird darin gesucht, dass dessen Gefühle erkaltet sind. Das *tanka* ist somit – vorausgesetzt, dass das lyrische Ich tatsächlich eine Frau ist – zugleich Klage über die Unbeständigkeit des Männerherzens. Einen ähnlichen Gedankengang formuliert folgendes anonyme *tanka*:

恋ふれども
逢ふ夜のなきは
忘草
ゆめ路にさへや
生ひしげるらむ

*kouredomo
au yo no naki wa
wasuregusa
yumeji ni sae ya
oishigeruramu*

Dass ich dich trotz meiner
Liebe nicht treffe –
Ist es, weil die
Vergessenspflanze selbst auf
dem Traumpfad wächst?
(KKS 15:766)

Aufschluss über das Geschlecht des lyrischen Ichs gibt hier jedoch weniger das Warten auf den Geliebten, sondern die Aktion auf dem Traumpfad. Das Gedicht wird deshalb weiter unten nochmals aufgegriffen.

Oben untersuchten Gedichten haben ein gemeinsames Thema, nämlich den Wunsch nach einem Traumtreffen, das dann aber nicht zustande kommt, entweder, weil das lyrische Ich nicht schlafen kann, oder weil die Gegenliebe des Geliebten fehlt. Die unerfüllte Liebe in der Wirklichkeit evoziert den Wunsch, zu sterben. Dies sind allerdings alles Charakteristiken, die zum Teil auch in Gedichten von Männern zum Ausdruck kommen. Es stellt sich somit die Frage, ob der Wunsch nach einem Traumtreffen sowie der Wunsch, aus unerfüllter Liebe zu sterben, nicht als ein typisch weibliches Attribut rezipiert werden.

Das Problem liegt meines Erachtens darin, dass das Traummotiv, das in der chinesischen Boudoirpoesie in Gedichten verwendet wird, die aus der fiktiven Sicht der einsam auf ihren Geliebten wartenden Hofdame verfasst sind, in Japan auch in Gedichten von Männern, die aus der Sicht von Männern verfasst wurden, zur Anwendung gelangte. Die Gedichte von Männern haben durch den Einfluss der chinesischen Liebespoesie, die hauptsächlich die unerfüllte Liebe von Frauen besingt, einen weiblichen Charakter erhalten, indem in Japan nun auch in den Gedichten von Männern über die unerfüllte Liebe geklagt wird. Es wird gesagt, in Japan sei das Boudoirgedicht auf den Mann übertragen worden. Meines Erachtens ist es die Klage der unerfüllten Sehnsucht, nun aus der Sicht eines Mannes, was die Gedichte des *Kokinshû* und somit auch die Traumgedichte so "weiblich" (*taoyameburi*) macht. Dadurch lassen sich Gedichte von Frauen und Männern inhaltlich oft schwer unterscheiden. Dies hat zur Folge, dass anonyme Gedichte, insbesondere Traumgedichte, die Tendenz haben, der Autorschaft einer Frau zugeordnet zu werden. Anonyme Traumgedichte werden nur dann einem Dichter zugewiesen, wenn inhaltliche Anzeichen keinen Zweifel zulassen.

7.3.5 Das *kinuginu*-Gedicht

Gedichte beispielsweise, die den morgendlichen Abschied beklagen, sind konventionellerweise von Männern verfasst:

ほととぎす 夢かうつつか 朝露の おきて別れし 暁のこゑ	<i>hototogisu yume ka utsutsu ka asatsuyu no okite wakareshi akatsuki no koe</i>	War der Ruf des Kuckucks Traum oder Realität? Die Stimme der Morgendämmerung [der Trennung], Als ich mich erhob (wie der Morgentau) und Abschied nahm. (KKS 13:641)
--	--	--

Folgendes anonymes *tanka* wird von Seiten der Literaturwissenschaftler ebenfalls als *kinuginu*-Gedicht rezipiert, und somit der Autorschaft eines Mannes zugeordnet. Kubota Utsubo liest es allerdings als Frauengedicht.

むばたまの 闇の現は さだかなる 夢にいくかも まさらざりけり	<i>mubatama no yami no utsutsu wa sadaka naru yume ni ikuka mo masarazarikeri</i>	Die (flüchtige) Wirklichkeit in der Dunkelheit, schwarz wie die Nuba-Frucht, kaum war sie besser als der klare Traum (von dir). (KKS 13:647)
---	---	---

7.3.6 Männliche Aktion: Das Wandeln auf dem Traumpfad

Aufgrund der gesellschaftlichen Institution der Besuchsehe besuchten die Männer ihre Frauen und nicht umgekehrt. Raud zufolge überträgt sich diese Konvention auch auf die Bewegung zum Geliebten im Traum.¹⁸¹ Das heisst, wird der aktive Besuch im Traum beschrieben, so ist das lyrische Ich des Gedichts ein Mann:

思やる 境はるかに なりやする まどふ夢路に 逢ふ人のなき	<i>Omohiyaru sakahi haruka ni nari ya suru madofu yumeji ni afu hito no naki</i>	Hat sich der Ort, an dem meine Gedanken weilen, weit entfernt? Auf dem Traumpfad, auf dem ich in meiner Verwirrung wandle, treffe ich keinen Menschen. (KKS 11:524)
---	--	--

Unter der Prämisse, dass die Bewegung auf dem Traumpfad grundsätzlich die Aktion eines Mannes ist, müssten folgende zwei *tankas* ebenfalls von einer Frau respektive aus der Sicht einer Frau verfasst worden sein:

¹⁸¹ RAUD (1999: 68).

恋ふれども
逢ふ夜のなきは
忘草
ゆめ路にさへや
生ひしげるらむ

*kouredomo
au yo no naki wa
wasuregusa
yumeji ni sae ya
oishigeruramu*

Dass ich dich trotz meiner
Liebe nicht treffe –
Ist es, weil die
Vergessenspflanze selbst auf
dem Traumpfad wächst?
(KKS 15:766)

Ein ähnliches Gedicht findet sich im *Kokinshū* allerdings auch unter der Verfasserschaft eines Mannes, Fujiwara no Toshiyuki (?–901/907?). Das Wandeln auf dem Traumpfad wäre somit Indiz, dass Toshiyuki sein Gedicht aus der fiktiven Sicht einer einsam wartenden Hofdame schrieb. Da Toshiyuki das Gedicht an einem Gedichtwettbewerbs verfasste, ist diese Möglichkeit nicht unwahrscheinlich.

住の江の
岸による波
よるさえや
夢の通ひじ
人目よく覧

*suminoe no
kishi ni yoru nami
yoru sae ya
yume no kayoiiji
hitome yokuramu*

Meidet mein Geliebter
die Augen der anderen selbst
auf dem Traumpfad in der
Nacht,
die naht, wie die Wellen an
die Küste von Suminoe?
(12:559)

Wie später zu zeigen sein wird, beschreibt ein Traumgedicht von Ono no Komachi jedoch vermutlich die Bewegung einer Frau auf dem Traumpfad. Tendenziell sollte jedoch davon ausgegangen werden, dass die Aktion auf dem Traumpfad eher auf ein männliches Aussagesubjekt schliessen lässt.

7.3.7 Verwendung von rhetorischen Techniken aus der chinesischen Poesie

Weist ein anonymes Gedicht auffallend viele rhetorische Techniken aus der chinesischen Poesie auf, so wird es tendenziell ebenfalls der Autorschaft eines Mannes zugeordnet. Dies liegt daran, dass auf Seiten der Literaturwissenschaft im Allgemeinen die Meinung vorherrscht, die Frauen seien mit den rhetorischen Techniken der chinesischen Poesie nicht vertraut gewesen. Ein Beispiel ist folgendes anonymes Traumgedicht aus dem *Kokinshū*:

なみだ河
枕ながるる

*namidagawa
makura nagaruru*

Mein Tränenfluss
durchnässt das Kissen.

うき寝には 夢もさだかに 見えずぞありける	<i>ukine ni wa yume mo sadaka ni miezu zo arikeru</i>	Der unruhige Schlaf in Gram bringt nicht einmal einen klaren Traum (KKS 11:527)
-----------------------------	---	--

Tränen sind normalerweise weibliche Attribute. Man ist geneigt, ein solches Gedicht der Autorschaft einer Frau zuzuordnen. Wie in Kapitel 7 gesehen finden, im Gegensatz zu China, Tränen in der japanischen Poesie auch in Gedichten Verwendung, die aus der Sicht eines Mannes sind.

7.3.8 Traum und Vergänglichkeit der Welt

Da Frauen eine Affinität zur Liebesdichtung hatten, werden im allgemeinen Gedichte, in denen das Traummotiv buddhistisch als Metapher für die Vergänglichkeit der Welt verwendet wird, ebenfalls der Autorschaft eines Mannes zugewiesen:

世の中は 夢かうつつか うつつとも 夢ともしらず ありてなければ	<i>yo no naka wa yume ka utsutsu ka utsutsu to mo yume to mo shirazu arite nakereba</i>	Diese Welt – ist sie Traum oder Wirklichkeit? Ob Wirklichkeit oder Traum, ich weiss es nicht. Ich bin und bin doch nicht. (KKS 18:942)
--	---	--

Keichû zufolge soll dieses *tanka* ein Gedicht aus dem *Man'yôshû* (MYS 4:507) von der Dichterin Suruga no Uneme (?-?), einer Frau aus Yakamochis Umkreis, zur Vorlage haben.¹⁸² Es liegt daher nahe, dass das lyrische Ich in obigem *tanka* ebenfalls eine Frau ist. In der Literaturwissenschaft findet sich meines Wissens jedoch kein Hinweis darauf. Die verfeinerte Verwendung von rhetorischen Techniken sowie der Umstand, dass die Vorlage ein Text aus dem *Man'yôshû* ist, scheint im Gegenteil Anlass zu sein, das Gedicht der Autorschaft eines Mannes zuzuordnen.

Anonyme Traumgedichte im *Kokinshû* werden also nur der Autorschaft von Männern zugeschrieben, wenn das Gedicht inhaltlich keine andere Lesart zulässt. Es handelt sich entweder um *kinuginu*-Gedichte, um Gedichte die eine Aktion zum Ausdruck bringen, bei-

¹⁸² KEICHÛ (1973: 359).

spielsweise das Wandeln auf dem Traumpfad, oder um Formulierungen, die das Leben mit einem Traum vergleichen. Ausserdem scheinen Gedichte, die besonders viele *Kokinshû* Rhetoriken enthalten, ebenfalls der Verfasserschaft von Männern zugeschrieben zu werden.

Wie oben darzulegen versucht wurde, ist eine eindeutige geschlechtsspezifische Zuordnung von Traumgedichten im *Kokinshû* schwierig. Die Anthologie enthält allerdings weitere sechs Traumgedichte einer Frau, die möglicherweise die Problematik etwas zu erhellen vermögen. Es handelt sich um die berühmten sechs Traumgedichte von Ono no Komachi.

7.4 Ono no Komachi, die einsam Liebende

7.4.1 Vorbemerkungen

Ono no Komachi ist eine der berühmtesten und vor allem mythifiziertesten Dichterinnen Japans. Als legendär gilt ihre unvergleichliche Schönheit. Allerdings ist über das Leben dieser Dichterin so gut wie nichts bekannt. Das beinahe einzige Quellenmaterial sind achtzehn Gedichte, die ins *Kokin[waka]shû* aufgenommen wurden. Die Folge war, dass diese Gedichte biographisch überinterpretiert wurden und zu einer reichen Legendenbildung führten. Unzählige, und oft sich widersprechende Geschichten kreisten um die Schönheit und das Leben dieser Frau, über ihr prächtiges Leben am Kaiserhof, ihren Stolz und ihre Gefühlskälte, mit der sie all die buhlenden Männer abwies, über ihre unglückliche Liebe zu einem kaiserlichen Prinzen und schliesslich über ihren Verfall, im Alter einsam und verarmt als bettelnde Nonne durch das Land ziehend – Geschichten, die schliesslich in fünf Nô-Spielen der berühmten Meister des Nô, Kanami (1333–1384) und Seami (1362–1443) kulminierten.¹⁸³ Die Komachi-Legende, in mehr als 300 Werken dokumentiert, erweist

¹⁸³ Es handelt sich hierbei um die Werke *Sôshi arai* (Die Manuskriptspülung), *Sekidera Komachi* (Komachi in Sekidera), *Ômu Komachi* (Das Antwortgedicht der Komachi), *Sotoba Komachi* (Komachi am Stûpa) und *Kayoi Komachi* (Der Weg zu Komachi). Übersetzungen liegen u.a. in folgenden Sprachen vor: Deutsch: WEBER-SCHÄFER (1960). Englisch: TEELE (1993). Französisch: GODEL (1997).

sich bei näherer Betrachtung jedoch als nicht haltbar, und selbst ihre berühmte Schönheit ist nirgends belegbar.¹⁸⁴

Fakten über Ono no Komachis Biographie sind so gut wie nicht vorhanden. Ihre historische Existenz ist zwar unumstritten, und mit einiger Bestimmtheit kann angenommen werden, dass sie bereits zu ihren Lebzeiten eine berühmte Dichterin war. Jedoch sind weder Lebensdaten, wirklicher Name noch Herkunft bekannt. Der Rufname Ono no Komachi, Nichterwähnung in den offiziellen Geschichtsbüchern ihrer Zeit sowie ein Gedichtverkehr mit niedrigen Hofbeamten wie Abe no Kiyoyuki (825–900), Ono no Sadaki (fl. ca. 950) und eine Bekanntschaft mit Funya no Yasuhide (fl. ca. 858–83) lassen allerdings darauf schliessen, dass sie eine Hofdame von eher niedrigem Stand war.¹⁸⁵ Welchen Dienst sie jedoch am Hof versah, ist, obwohl Anlass verschiedener Spekulationen, bis heute unbekannt.

Aus der Bekanntschaft mit den eben erwähnten Dichtern lässt sich bis zu einem gewissen Grad die Zeit bestimmen, in der Komachi literarisch aktiv war, wobei auch hier etliche Theorien miteinander konkurrieren.¹⁸⁶ Eine Synthese der verschiedenen Forschungsergebnisse ergibt, dass Ono no Komachi irgendwann innerhalb der Regierungszeiten der Kaiser Ninmyō (r. 833–850), Montoku (r. 850–858) und Seiwa (r. 859–876) literarisch produktiv war.¹⁸⁷ Ono no Komachi gehört somit zu den Dichtern der sogenannten *rokkasen*-Zeit, die als Vorreiter des *Kokinshū*-Stils gelten. Ono no Komachis Einfluss war dabei besonders gross. Als einzige Frau unter ihnen gilt sie als Vorläuferin für die folgende, stark von Frauen geprägte Heian-Literatur.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Studien zur Komachi-Legende bieten u.a. KATAGIRI (1993), AKEGAWA (1987) und MAEDA (1943).

¹⁸⁵ Mit Ausnahme von Kaiserinnen und Hofdamen von hohem Stand war es damals nicht üblich, Lebensdaten und wirkliche Namen von Frauen aufzuzeichnen. Vgl. KATAGIRI (1991: 7). Der Name *machi* war vermutlich ein Sammelname für die im Palast dienenden Hofdamen.

¹⁸⁶ Für eine Übersicht der verschiedenen Theorien vgl. YAMAGUCHI (1979: 3 ff.).

¹⁸⁷ Ono no Komachis Geburtsdaten variieren je nach Theorie zwischen 815 und 838. Ausführliche Studien über Ono no Komachis Biographie finden sich u.a. bei YAMAGUCHI (1979), MAEDA (1943) sowie YOKOTA (1974). In westlichen Sprachen liegen die Arbeiten von WEBER-SCHÄFER (1960) und FISCHER (1972) vor.

¹⁸⁸ Der Umstand, dass Ono no Komachi als einzige Frau im Vorwort des *Kokinshū* genannt wird, steht möglicherweise in Zusammenhang mit der in der Zeit der südlichen Dynastien verfassten Poetik Schrift *Shipin*, die als Vorlage für das Vor-

Von Ono no Komachi sind 62 *tanka* in die auf kaiserlichen Befehl kompilierten Anthologien aufgenommen. Ausserdem gibt es von ihr eine von unbekannter Hand zusammengestellte Privatsammlung, das so genannte *Komachi shû*, auch *Ono no Komachi (no) (ka)shû* genannt.¹⁸⁹ Sie enthält 116 *tanka* und ein *chôka* (Langgedicht). Die Kompilation dieser Sammlung ist sehr nachlässig. Die Gedichte wurden offenbar einfach aus anderen Gedichtanthologien zusammengesucht. Einige Gedichte sind bewiesenermassen der Autorschaft anderer Dichter zuzuschreiben, und bei einem Grossteil der Gedichte muss die Verfasserschaft von Komachi bezweifelt werden. Ausserdem sind viele dieser Gedichte mit nachträglich hinzugefügten Vorworten (*kotobagaki*) versehen, so dass diese Privatsammlung nicht als vertrauenswürdig betrachtet werden kann. Die Kompilation stellt, wie Katagiri Yôichi in einer Untersuchung aufweist, bereits eine enge Vermischung mit der Komachi-Legende dar, die offenbar bereits zu Lebenszeiten, mindestens jedoch kurz nach ihrem Tod ihre Anfänge nahm. Die zusätzlich hinzugefügten Vorworte und Gedichte, die später in den Augen der Welt als authentische Gedichte der Komachi weiterlebten, vermitteln das Bild einer unglücklichen, schwachen und passiven Ono no Komachi, die sich in den Traum flüchtet und dem Verwelken ihres Lebens und ihrer Schönheit traurig und tatenlos zusieht. Hierin widerspiegelt sich das Frauenideal der Heian-Zeit.¹⁹⁰ Das *Komachi shû* führte somit zu etlichen Missinterpretationen ihrer Gedichte und ist deshalb für eine objektive Untersuchung derselben ungeeignet. Dies soll nicht bedeuten, dass aus Komachis Gedichten nicht tatsächlich eine Passivität und eine Sehnsucht nach dem Traum sprechen. Die Komachi-Legende und das von ihr beeinflusste *Komachi shû* haben jedoch dazu beigetragen, dass die Gedichte der Komachi als direkte Biographie der Verfasserin gelesen wurden.

Im Allgemeinen sind sich die Literaturwissenschaftler einig, dass nur die achtzehn *tanka* von Ono no Komachi im *Kokinshû* mit einiger Bestimmtheit der Verfasserschaft von Komachi zugerechnet werden können. Es sind fast ausnahmslos Liebesgedichte. Inhalt ist meist die Klage über die Vergänglichkeit der Liebe und über die Untreue des männlichen Herzens. In ihnen zeigt sich der tiefe Pessimismus der

wort des *Kokinshû* diene. Auch dort wird der Niedergang der Dichtkunst beklagt, und als einzige nennenswerte Dichterin Ban Jieyu genannt. Vgl. Fussnote 64.

¹⁸⁹ ONO NO KOMACHI SHÛ (1958).

¹⁹⁰ KATAGIRI (1993: 106–107).

Heian-Zeit, der die Liebeslyrik der ganzen Epoche durchzieht. Die Gedichte der Komachi sind überdies von scharfer Selbstbeobachtung und tiefer Kontemplation über das Leben gekennzeichnet. Ihre Lieblingsbilder sind hierbei der Traum und das Meer, "Sinnbilder der schrankenlosen Weiten und der uneingeschränkten Freiheit."¹⁹¹ Naturbeschreibungen sind rar und dienen nur der subjektiven Beschreibung des inneren Gemütszustandes des Aussagesubjekts. Komachi ist aber ebenfalls bekannt für Komplexität, Verspieltheit und Raffinesse. Diese Elemente lassen bereits den von der chinesischen Poesie übernommenen geistreichen Stil der Heian-Hoflyrik erkennen. Gemeinsam ist all ihren Gedichten eine ungebundene Äusserung von Leidenschaft und der Ausdruck des subjektiven Erlebnisses der Liebe. "In ihrem leidenschaftlichen Kummer wie ihrer stillen Resignation bilden die Gedichte der Komachi die Zwischenstufe zwischen den unkompliziert volksliedhaften Gedichten einer frühen Zeit, wie sie etwa das *Man'yôshû* repräsentiert, und der abgeklärt melancholischen, nach strengen Regeln komponierten Lyrik der folgenden Heian-Zeit."¹⁹²

Ono no Komachi gilt als *die* Traumdichterin der japanischen Literaturgeschichte. Dies ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass sechs der insgesamt achtzehn von ihr ins *Kokinshû* aufgenommenen Gedichte den Traum zum Thema haben. Aus ihnen spricht eine Sehnsucht nach dem Traum, die leicht das Gefühl erweckt, dass es der Traum, und nicht das Wachleben war, den die Dichterin als die eigentlich lebenswerte Daseinsform betrachtete. Aufgrund ihres Rufs als Traumdichterin, und da ihre Gedichte viele Kontroversen nach sich zogen, lässt sich anhand ihrer Traumgedichte besonders anschaulich die japanische Literaturrezeption nachzeichnen.

7.4.2 Die Traumgedichte der Ono no Komachi in der Literaturrezeption

Im Fall von Ono no Komachi zeigt sich ein ähnliches Phänomen wie bei Kasa no Iratsume. Da biographische Informationen fehlen, wurde auf Seiten der Wissenschaft ihr Leben anhand ihrer Gedichte nachzuzeichnen versucht, indem das lyrische Ich ihrer Gedichte mit der historischen Person identifiziert wurde. Dies führte einerseits zu einer reichen Legen-

¹⁹¹ WEBER-SCHÄFER (1960: 9).

¹⁹² SHINCHÔ NIHON BUNGAKU JITEN (1988: 236).

denbildung, andererseits resultierten daraus zahlreiche biographische Spekulationen, die selbst wiederum stark von der Komachi-Legende beeinflusst sind. Diese Umstände erschweren eine objektive Untersuchung ihrer Gedichte. Komachi-Legende und Gedichtexegese sind stark miteinander verwoben und daher schwer auseinanderzuhalten. Mezaki Tokue äussert sich dazu folgendermassen:

Ich habe mich durch die bisherigen Arbeiten über Komachi durchgearbeitet und in ihnen immer wieder erfahren, wie sehr die historische Dichterin und die Frau der Legende nach Gutdünken vermischt wurden. Alle beginnen ihre Arbeit mit der Absicht, die beiden zu trennen, aber irgendwann scheinen sie die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit zu verlieren. Das, was sie in diese Verwirrung gebracht hat, ist wahrscheinlich der Groll darüber, dass, hat man einmal die Überlieferung entschieden weggeworfen, das was übrig bleibt, allzu kümmerlich ist.¹⁹³

Das Hauptinteresse der biographischen Komachi-Forschung richtet sich einerseits auf ihren Dienst am Hof sowie auf den in ihren Liebesgedichten angesprochenen Partner. Klassische Theorien sehen Ono no Komachi als *kōi* (Schlafzimmer-Dienerin) des Kaisers Ninmyō (r. 833–850), anderen Ansichten zufolge versah sie die Aufgaben einer *ujime* oder *uneme*.¹⁹⁴ Den beiden letzteren ist gemeinsam, dass es sich um Hofdamen handelt, denen Beziehungen mit Männern untersagt waren. Diese Theorien versucht man durch ihre Gedichte zu belegen, aus denen man eine Frau herauszulesen vermeint, die ein einsames, unbefriedigendes Liebesleben führte. Bei einer näheren Betrachtung der Umstände zeigt sich jedoch, dass eine solche Auslegung auf die Komachi-Legende zurückzuführen ist, in der Komachi als stolze Frau dargestellt wird, die trotz oder gerade wegen ihrer Schönheit in ihrer Jugend alle Männer abweist.

In Bezug auf den Ansprechpartner ihrer Gedichte liegen ebenfalls Kontroversen vor. Die weit verbreitete Meinung, aus Komachis Gedichten spreche eine Leidenschaft, die ohne real existierendes Anbetungsobjekt nicht möglich sei, bewirkte eine rege Suche nach dem Objekt von Komachis Sehnsucht. Im Allgemeinen ist man sich einig, Komachi habe unter einer lebenslangen, unerfüllten Liebe zu einem Mann von hohem Rang gelitten.

¹⁹³ MEZAKI (1970: 165 f.).

¹⁹⁴ Für einen Überblick über die verschiedenen Theorien und ihre Verfechter vgl. YAMAGUCHI (1979: 47 ff.).

Keim dieser Annahme ist ein Vorwort zu einem Traumgedicht im *Komachi shû* (Nr. 14)¹⁹⁵, dem zufolge das Gedicht in Sehnsucht nach einem Mann von hohem Range verfasst worden sein soll. Da das *Komachi shû* jedoch bereits stark mit der Komachi-Legende verwoben ist, sollte dieses Vorwort kritisch rezipiert werden. Anlass zu diesem Gedichtprolog war möglicherweise das Vorwort des *Kokinshû*, in dem Ki no Tsurayuki Ono no Komachi mit Sotôrihime, einer Frau, die in der Geschichtsschreibung *Nihongi* Erwähnung findet, vergleicht.¹⁹⁶ Diese soll dank ihrer unglaublichen Schönheit die Liebe des Kaisers Ingyô (r. 412–453) entfacht, dadurch jedoch die Eifersucht seiner Frau auf sich gezogen haben. Dies führte schliesslich dazu, dass sie ihre Tage in sehnstüchtigem Warten auf die seltenen Besuche des Kaisers verbrachte.¹⁹⁷ Ki no Tsurayukis Aussage, die unter anderem Ursache für die Legendisierung von Komachis Schönheit war¹⁹⁸, verursachte in der Literaturwissenschaft Kontroversen.¹⁹⁹ Vermutlich bezieht sich sein Vergleich jedoch weniger auf ähnliche Liebesbeziehungen als auf Komachis Dichtstil, die in ihren Werken das Thema der ‚wartenden Frau‘ umsetzte.²⁰⁰

In der Literaturwissenschaft ist man sich nicht einig, wer nun dieser Mann von hohem Rang gewesen sein soll:

In Bezug auf den ‚Mann von hohem Rang‘, den ‚Mann, der sich verstecken muss‘, gibt es verschiedene Theorien. Aber wie dem auch sei, es handelt sich hierbei

¹⁹⁵ Vgl. ONO NO KOMACHI SHÛ (1958: 281).

¹⁹⁶ Die Stelle lautet: *Ono no Komachi wa, inishie no Sotôrihime no ryû nari* 小野小町は古の衣通姫の流なり (Ono no Komachi liegt in der Linie der Sotôrihime aus alten Zeiten) KOKIN WAKASSHÛ (1989: 14). Tsurayukis Aussage, Komachi liege in der Linie (*ryû* 流) der Sotôrihime, hatte zur Folge, dass im *Kokinwakashû moku-roku* (Kokinshû Index [?]) Sotôrihime als Mutter der Komachi aufgeführt wird, indem der Ausdruck *ryû* im Sinn von „Nachfolgerin“ ausgelegt wird. Sotôrihime hat im 6. Jahrhundert gelebt und kann somit unmöglich Komachis Mutter gewesen sein. Vgl. WEBER-SCHÄFER (1960: 1 f.).

¹⁹⁷ Die Angaben im *Nihongi* und *Kojiki* sind verschieden. Angaben des *Kojiki* zufolge war Sotôrihime die Tochter des Kaisers Ingyô und hatte ein unerlaubtes Verhältnis mit ihrem Bruder Karu. Vgl. WEBER-SCHÄFER (1960: 10).

¹⁹⁸ Die Legende um Komachis Schönheit basiert ausserdem auf einem ihrer Gedichte (KKS 2:113), in dem sie vermutlich das Vergehen ihrer Jugend und Schönheit beklagt. Vgl. KOKIN WAKASHÛ.

¹⁹⁹ Für eine Darlegung der verschiedenen Standpunkte vgl. YAMAGUCHI (1979: 179 ff).

²⁰⁰ Für eine Untersuchung der Sotôrihime Problematik vgl. SHIMIZU (1987: 319–336).

vermutlich um ein zurückgewiesenes Liebesverhältnis von einem Mann von adligem Rang, etwa eines Kaisers oder eines Kronprinzen.[...] Dies ist nichts weiter als eine Vermutung, aber aus den Gedichten, in denen sie [Ono no Komachi] ihre tragische Liebe so oft dem Traum anvertraut, spricht etwas Erschütterndes, das ein konkretes Gefühl für einen bestimmten Menschen ahnen lässt.²⁰¹

Ono no Komachis Sehnsuchtsubjekt wird gemeinhin in Kaiser Ninmyô, dessen Hofdame sie gewesen sein soll, vermutet. Dieser wiederum wurde mit der Komachi-Legende in Zusammenhang gebracht: Den Grund für die Legenden-Komachi, die als hochmütige Person beschrieben wird, die alle Männer abweist, wird auf ihre grosse Liebe zu Kaiser Ninmyô zurückgeführt.²⁰² Andere Theoretiker schreiben Komachi eine grosse Liebe zu Dichtern wie Ono no Sadaki oder Ariwara no Narihira zu.

Es gibt allerdings auch Literaturwissenschaftler wie etwa Fujihira Haruo, die darauf hinweisen, Komachis Gedichte seien nicht an einen realen Liebhaber gerichtet, sondern verbildlichten eine Vorstellungswelt, in der Komachi ihre Angst und Melancholie gegenüber dem Leben zum Ausdruck bringe:

Komachi hat zwar viele Liebesgedichte verfasst, aber diese basieren nicht auf realen Liebeserfahrungen, sondern sind Ausdruck einer Vorstellungswelt, die auf Selbstkontemplation beruht.²⁰³

Aber auch Fujihiras Aussage bezeugt letztlich eine biographische Lesung von Komachis Gedichten. Kaum jemand weist auf deren Konventionalität hin.

Die biographische Textdeutung von Ono no Komachis Gedichten wirkt sich besonders stark auf die Traumgedichte aus. In ihnen sieht man Komachis unglückliches Liebesleben bestätigt. Maeda Yoshiko beispielsweise liest aus Komachis Gedichten die Entdeckung des Traums als romantische Sehnsucht nach der ewig unveränderlichen Liebe und setzt sie somit an den Anfang der japanischen Frauenliteratur der Heian-Zeit.²⁰⁴ Ihr zufolge tröstete der Traum Komachis sehrendes Herz und war der einzige Ort, in dem Komachi ihre Liebe und ihr Glück frei ausleben konnte. Akiyama Ken argumentiert ähnlich, wobei er in

²⁰¹ AOKI (1971a: 340 f).

²⁰² Vgl. BABA (1997: 63).

²⁰³ FUJIHIRA (1976: 82).

²⁰⁴ MAEDA (1941: 70).

Komachis Gedichten jedoch nicht lediglich eine romantische Sehnsucht nach einer Traumwelt sondern eine Flucht vor der Wirklichkeit sieht, die er auf persönliche Erfahrungen in Komachis Leben zurückführt.²⁰⁵ Aoki Takako sieht in Komachis Traumgedichten die gesellschaftliche Stellung der Frau in Bezug auf die Liebe und Ehe jener Zeit widerspiegelt, die Frauen dazu zwang, ihre Liebe geheimzuhalten und zu unterdrücken und dazu führte, die Erfüllung ihrer Sehnsüchte in den Traum zu verlegen.²⁰⁶ Fujii Sadakazu liest aus Komachis Gedichten keine Flucht in eine Traumwelt sondern ein zugleich mystisches als auch praktisches Mittel, mit Hilfe der Dichtkunst aktiv ihre Liebe zu einem Mann zu verwirklichen, an den die Gedichte adressiert gewesen seien. Somit versteht er ihre Gedichte zwar als Fiktion, die ihm zufolge jedoch wirklichkeitsgerichtet war und praktische Ziele verfolgte, nämlich die Liebe in der Wirklichkeit zu realisieren.²⁰⁷ Tanaka Kimiharu versteht Komachis Traumgedichte ebenfalls realitätsgerichtet und argumentiert, sie seien an ihren Liebhaber Ono no Sadaki gerichtet gewesen und drückten eine Hoffnung auf die Verwirklichung ihrer Liebe aus, wobei er jedoch nur drei der sechs Traumgedichte der Verfasserschaft von Komachi zuschreibt.²⁰⁸

Neuere Forschungsansätze weisen allerdings auf den fiktiven Charakter von Komachis Traumgedichten hin. Katagiri Yôichi etwa argumentiert, die sechs Gedichte seien eine Serie, die unter dem vorgeschriebenen Thema (*daiei*) „Traum“ verfasst worden sei. Er stellt ausserdem die etwas gewagte These auf, drei der insgesamt sechs Traumgedichte entsprächen der fiktiven Sicht eines Mannes.²⁰⁹

Gotô Shôko weist als erste auf den Einfluss der chinesischen Boudoirpoesie auf Komachis Dichtung hin und legt dar, Komachi habe sich in ihren Werken in die Lage einer sich nach einem Liebhaber sehnenden Frau versetzt. Allerdings verneint sie gleichzeitig die Fiktionalität der Gedichte und behauptet, der Ausdruck der unerfüllten Liebe sei durch persönliche Liebeserfahrungen motiviert und habe ihr Objekt in der historischen Welt.²¹⁰ Yamaguchi Hiroshi deutet wie Gotô auf

²⁰⁵ AKIYAMA (1967).

²⁰⁶ AOKI (1971a).

²⁰⁷ FUJII (1976).

²⁰⁸ TANAKA (1984).

²⁰⁹ KATAGIRI (1993).

²¹⁰ GOTÔ (1978).

Komachis Beeinflussung durch die Boudoirpoesie hin, entfikionalisiert ihre Traumgedichte jedoch ebenfalls, indem er deren Ursprung in Komachis Einsamkeit und sexueller Frustration als *ujime* sieht, was zur Folge gehabt habe, ihre Sehnsüchte in den Traum zu verlegen, wobei der Traumpartner lediglich ein Produkt von Komachis Fantasie war.²¹¹

Fujiwara Katsumi schliesslich erwähnt konventionelle Muster in Komachis Traumgedichten und argumentiert, sie ständen in der Tradition des *Man'yōshū*, verrieten aber in ihrer kontemplativen Haltung bereits Einflüsse aus der chinesischen Boudoirpoesie. Im Ausdruck der unerfüllten Liebe sieht er weniger Komachis Biographie als ihr Schattendasein und ihre unsichere Situation als Frau in einer polygamen, von Männern dominierten Gesellschaft.²¹²

Neuere Untersuchungen weisen somit zwar vermehrt auf die Fiktionalität ihrer Gedichte hin, mit Ausnahme von Fujiwara mag aber niemand so recht von einer biographischen Textdeutung absehen. Selbst Fujiwara steht noch in der Tradition einer biographischen Textdeutung, indem er den Ausdruck der unerfüllten Liebe auf gesellschaftliche Ursachen und nicht auf einen stilisierten Topos zurückführt.

Besonders beliebt ist eine serienmässige Lesung von Komachis Traumgedichten. Ähnlich wie bei Kasa no Iratsume wird anhand von diesen versucht, den Prozess von Komachis Liebesbeziehung oder einen Gefühlsprozess des lyrischen Ichs nachzuzeichnen. Hierbei vollzieht sich bei den oben erwähnten Komachi-Forschern eine Anordnung und Interpretation der Gedichte nach den jeweiligen oben beschriebenen Theorien, so dass der Verdacht entsteht, nicht die Gedichtinterpretation, sondern die Theorie sei zuerst gewesen und die Textdeutung sei lediglich der Theorie angepasst worden. Dies ist deshalb möglich, weil japanische Gedichte auf sehr verschiedene Arten ausgelegt werden können. Insbesondere Komachis Gedichte sind für ihre Ambivalenz und Mehrdeutigkeit bekannt. Die serienmässige Lesung von Komachis Traumgedichten ergibt sich einerseits aus deren biographischer Lesung. Andererseits resultiert sie daraus, dass die Kompilatoren des *Kokinshū* die sechs *tankas* in zwei Dreiergruppen anordneten. Da die Entstehungsumstände der Gedichte jedoch nicht bekannt sind, kann nicht entschieden werden,

²¹¹ YAMAGUCHI (1979).

²¹² FUJIWARA (1994).

ob Komachi die Gedichte als Serie verfasste, oder ob sie nur von den Kompilatoren serienmässig angeordnet wurden.

Die tendenziell biographische Textdeutung von Ono no Komachis Gedichten und deren Beeinflussung durch die Komachi-Legende widerspiegelt sich auch in der westlichen Literaturwissenschaft. Godel zufolge enthüllen Ono no Komachis Gedichte das Talent einer mit Schönheit begnadeten Frau, die keinen Augenblick ihres Lebens zu geniessen vermochte.²¹³ Weber-Schäfer ist überzeugt, aus Komachis Gedichten spräche die unerfüllte Liebe zu einem Mann von hohem Stand.²¹⁴ Beide Aussagen sind stark durch das Bild, das das *Komachi shû* von Komachis Gedichten vermittelt, geprägt. Einen etwas anderen Standpunkt vertritt jedoch McCullough. Sie sieht in Komachis Traumgedichten keinerlei Originalität oder Abweichungen von traditionellen japanischen Traumgedichten und folgert:

In the dream poems, Komachi uses conventional Chinese and Japanese approaches to a single well-worn-theme – the plight of the woman unhappy in love. The poems lack individuality within the context of tradition, and one suspects that they would be little remarked if they were anonymous.²¹⁵

Ono no Komachis Traumgedichte zogen somit etliche Kontroversen nach sich. Um diese aufzuzeigen soll im Folgenden ausführlich auf die einzelnen Traumgedichte eingegangen werden.

7.4.3 Der Traumgedichte erste Serie: KKS 12:552–554²¹⁶

Die ins *Kokinshû* aufgenommenen Traumgedichte der Ono no Komachi sind in zwei Dreiergruppen angeordnet. Die erste Gruppe befindet sich am Anfang von Band 12 respektive des zweiten Bandes der Liebes-

²¹³ GODEL (1997: 6).

²¹⁴ WEBER-SCHÄFER (1960: 4).

²¹⁵ MCCULLOUGH (1985: 228).

²¹⁶ Die Analyse der folgenden Gedichte beruht im wesentlichen auf Angaben im SNKBT, im SNKBZ, in den Kommentaren von Kubota Utsubo, Takeoka Masao und Matsuda Takeo sowie auf den Arbeiten der in obigem Forschungsbericht zitierten Literaturwissenschaftler. Die Übersetzungen stammen von Wilhelm Gundert. Es handelt sich hierbei um Übersetzungen gemäss den klassischen Lesungen von Komachis Traumgedichten. Wie ich später zeigen werde, können oder müssen einige Gedichte anders ausgelegt werden. Vgl. GUNDELT (1978: 424).

gedichte (*koi no uta*). Die Platzierung an den Anfang eines Bandes bezeugt die Wertschätzung von Komachis Gedichten seitens der Kompilatoren des *Kokinshū*.

Ein Charakteristikum der Gedichte des *Kokinshū* ist die zeitliche Anordnung.²¹⁷ Die einzelnen Gedichte stehen nicht isoliert, sondern sind Teil einer temporalen Entwicklung. Besonders konsequent durchgeführt wird dieses Prinzip bei den Jahreszeitengedichten. Band 1 bis 4 schildern den Verlauf von der ersten Vorahnung des Frühlings mit KKS 1:1 bis zum letzten Ausklingen des Winters mit KKS 4:342. Gleichermassen, allerdings weniger sorgfältig durchgeführt, beschreiben die fünf Bände der Liebesgedichte die Entwicklung von der ersten Liebesahnung durch Hörensagen über ein flüchtiges Erblicken des Geliebten, der wachsenden Sehnsucht, einem ersten Treffen, dem Anschwellen der Sehnsucht nach einem ersten Stelldichein und dem schliesslichen Abkühlen der Beziehung bis zu Trennung und Verzweiflung.

Die ersten drei Gedichte von Komachi sind unter der Kategorie *awazu shite shitaui koi* (Sehnsucht nach jemandem, den man noch nicht getroffen hat) eingeordnet. Sie beschreiben das Gefühl der geheimgehaltenen Liebe, der sogenannten *shinobu koi*. Das *shinobu koi* ist die Liebe, die niemand erfahren darf, nicht einmal der Angebetete selbst. Das Gefühl der Liebe wird im eigenen Herzen eingeschlossen und ist somit reiner Ausdruck der Sehnsucht. Ferner sind die Gedichte Teil einer Serie, in der die Liebe beschrieben wird, die bis in den Traum eindringt (*nete mo kou*).

7.4.3.1 Das erste Traumgedicht

思ひつつ 寝ればや人の 見えつらむ 夢としりせば 覚めざらましを	<i>omoitsutsu nureba ya hito no mietsuramu yume to shiriseba samezaramashi o</i>	An ihn denkend eingeschlafen – sah wohl deshalb ihn im Traum? Hätt ich gewusst, es sei ein Traum, Wär ich nie erwacht! (KKS 12:552)
--	--	--

Wörtliche Übersetzung: Bestimmt sah ich ihn, weil ich an ihn denkend einschlief? Hätte ich gewusst, dass es ein Traum ist, wäre ich wohl nicht aufgewacht.

²¹⁷ Weitere Merkmale sind die Anordnung nach Thematik, Assoziation und Kontrast. Vgl. ARAI (1994) und KONISHI (1958).

Die Sprache des Gedichts ist einfach und direkt und bedient sich keiner rhetorischer Techniken wie *mitate* (Gleichnis), *kakekotoba* (doppeldeutiges Wort) und *engo* (Assoziationswort).²¹⁸ Darin unterscheidet es sich vom typischen *Kokinshû*-Stil und liegt näher in der Tradition des *Man'yôshû*. Trotzdem weist das *tanka* sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher Ebene neue Elemente auf. Zum einen ist es die Ersetzung der direkten Ansprache des Partners durch die indirekte Bezeichnung 'hito' (Person), sowie die Beschreibung des Liebesgefühls durch 'omou' (denken), beides Ausdrücke, die erst im *Kokinshû* vorherrschend werden und eine Bewegung weg von der eigentlichen Liebesbeziehung, hin zu einer Überbewertung des objektlosen Gefühls der Liebe zum Ausdruck bringen. Der Vorzug von *omou* (denken) vor *miru* (sehen) deutet Karaki Junzô zufolge auf die Einsicht hin, dass nicht die Sinne sondern der Verstand und das Denken die fundamentalste Funktion des Menschen sind.²¹⁹ Dieser aus China übernommene Rationalismus ist zugleich der Anfang der Subjektivität.

Im Folgenden soll der obere und der untere Gedichtstollen getrennt untersucht werden²²⁰. Das lyrische Ich schläft in Sehnsucht nach dem Geliebten ein und träumt von ihm. Das Traumbild führt es auf die eigene Sehnsucht zurück. Die Frageform impliziert jedoch, dass es sich der Ursache seines Traumbilds nicht gewiss ist. Die kontemplative Haltung sowie das Rasonieren über Ursache und Wirkung sind rhetorische Techniken, die für den Stil des *Kokinshû* typisch sind. Diese wiederum sind auf Einflüsse aus der chinesischen Lyrik der späten Sechs Dynastien (420–589) zurückzuführen. Auf sprachlicher Ebene zeigt sich die rasonierende Haltung durch die Postposition *-ba*, die eine Ursache zum Ausdruck bringt, in Kombination mit der Formulierung *ya...aramu* (bestimmt ist es, weil...?), wobei *ya* ein Interrogativpartikel und *ramu* ein dubitatives Verbalsuffix ist, das jedoch eine gewisse Überzeugung

²¹⁸ Teele weist allerdings auf die Möglichkeit hin, die Silbe *hi* von *omo(h)itsutsu* als Homophon mit *hi* 火 (Feuer) zu behandeln, wodurch die Zeile mit 'in brennender Sehnsucht' übersetzt werden könnte. Ausser ihm weist jedoch im Gegensatz zum später zu besprechenden KKS 13:657 (*utsutsu ni wa...*) niemand auf diese Möglichkeit hin. Vgl. TEELE (1980).

²¹⁹ Karaki Junzô exploriert das Problem in seinem berühmten Werk *Nihonjin no kokoro no rekishi* (Geschichte des Herzens der Japaner). Zitiert aus: MEZAKI (1970: 179).

²²⁰ Folgende Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf einem Vortrag, den die Verfasserin am 12. Deutschsprachiger Japanologentag in Bonn (30.9.–3–10.2002) hielt.

ausdrückt. Gemäss Konishi ist die Formulierung *ya...aramu* eine japanische Übersetzung des chinesischen Ausdrucks *ding wei* (bestimmt ist es?).²²¹ Ein Beispiel einer solchen Verwendung ist ein Gedicht des Kaisers Jianwen (Xiaogang) aus der Liang-Dynastie. Die entsprechende Textstelle wurde kursiv gesetzt:

梁埃	<i>Dachbalkenstaub</i>
依帷朦重翠	Auf den Vorhängen ein dunkler, grüner Film –
帶日聚輕紅	Im Sonnenlicht ein leichter, roter Schimmer.
定為歌声起	<i>Bestimmt ist es</i> die Stimme des Sängers, die ihn aufwühlt,
非閑閉扇風	Und nicht der Wind der runden Fächer.
	(Xiaogang, YTX: Bd. 10)

Kaiser Jianwen, der auf eine alte Legende anspielt, bedient sich hier raffiniert der rhetorischen Technik der „falschen Logik“, denn in Wirklichkeit sind es natürlich die Fächer und nicht die Stimme des Sängers, die den Staub der Vorhänge aufwühlen.²²²

Wie funktioniert aber die Logik in Komachis *tanka*? Das lyrische Ich macht sich Gedanken über die Ursache des von ihm geträumten Traumbildes und führt dieses rationell auf die eigene Sehnsucht zurück. Dies entspricht der freudschen Traumtheorie des Traums als Ausdruck des Unterbewusstseins.²²³ Die Ursache des Traums ist folglich das, was oben „Gedankentraum“ (*omoine/omoiyume*) genannt wurde. In China, wo man sich weit intensiver als in Japan mit der Traumtheorie auseinandersetzte, gibt es den psychisch verursachten Traum bereits seit dem *Zhouli*²²⁴, aber auch im *Man'yōshū* wird, wie oben gesehen, die Ursache eines Traumes bereits auf die eigene Sehnsucht zurückgeführt:

間無く	<i>aida naku</i>	Vielleicht ist es,
恋ふれにかあらむ	<i>koure ni ka aramu</i>	weil ich dich unablässig liebe,
草枕	<i>kusamakura</i>	dass, du, der du
旅なる君が	<i>tabi naru kimi ga</i>	auf Reisen bist,
夢にし見ゆる	<i>ime ni shi miyuru</i>	mir im Traum erscheinst.
		(MYS 4:621)

²²¹ KONISHI (1978: 90).

²²² Kaiser Jianwens Gedicht entstand in Anlehnung an eine alte Legende über die beiden Sänger Yu Gong und Han O, denen man nachsagte, ihre Stimmen seien fähig, Staub von den Dachbalken zu heben. Vgl. KONISHI (1978: 89).

²²³ FREUD (1991).

²²⁴ Vgl. Kapitel 6, Fussnote 93.

Auch hier stellt das lyrische Ich Vermutungen über die Ursachen seines Traums an. Analog dem früheren Zitat (vgl. Kap. 7) verfolgt der in diesem *tanka* ausgedrückte Zweifel das Ziel, vom Partner widerrufen zu werden: Das Gedicht basiert indirekt auf dem Prinzip des mystischen Besuchstraums. In Komachis Gedicht scheint die Frage über die Traumursache jedoch nicht an den Partner, sondern an sich selbst gerichtet zu sein. Sie ist kontemplativer Natur. Die Vorstellung des Gedankentraums kommt ebenfalls in folgendem Gedicht von Nakatomi no Yakamori (?–?) zum Ausdruck, das als Prätext zu Komachis *tanka* gedient haben soll:

思ひつつ
寝ればかもとな
ぬばたまの
一夜もおちず
夢にしみゆる

*omoitsutsu
nureba ka motona
nubatama no
hitoyo mo ochizu
ime ni shi miyuru*

Ist es weil ich
an dich denkend schlafe?
Jede Nacht,
schwarz wie die Nuba-Frucht,
erscheinst du mir im Traum.
(MYS 15:3738)

Die Ähnlichkeit des Gedichts mit demjenigen von Ono no Komachi legt Nahe, dass Ono no Komachi das Gedicht von Yakamori kannte. In beiden wird nach der Traumursache gefragt und diese in der eigenen Sehnsucht gesucht. Die sinnierende Haltung in den beiden Gedichten impliziert jedoch, die Ursache für das Traumbild könne auch woanders liegen.

Matsuda Takeo weist darauf hin, dass sich auch im Hintergrund von Komachis Gedicht das Prinzip des mystischen Besuchstraums respektive des Volksglaubens verbirgt, der Traum vom Geliebten sei Beweis für dessen Sehnsucht ist. Der Intellekt sträubt sich jedoch gegen diesen Volksglauben und in der Folge wird die Liebe des Partners in Zweifel gezogen.²²⁵ Die Träumerin möchte zum einfachen Glauben zurückkehren, das im erwachen begriffene Bewusstsein erlaubt dies jedoch nicht.²²⁶ Deshalb verbindet das lyrische Ich seinen Traum mit der eigenen Sehnsucht. Die Unsicherheit in Bezug auf die Ursache des Traums bezieht sich folglich nicht auf den Gedankentraum, sondern auf die traditionelle Traumvorstellung des Besuchstraums. Meines Erachtens ist der Kerngedanke in Komachis Gedicht aber nicht wie es Matsuda nahe legt, die Skepsis am Volksglauben, aufgrund dessen die Liebe des Partners angezweifelt wird, sondern es ist vielmehr der Zweifel an der

²²⁵ MATSUDA (1968–1975, Bd. 2: 142).

²²⁶ KUBOKI (1987: 372).

Liebe des Partners, der in der Folge eine Ablehnung des traditionellen Traumglaubens nach sich zieht. Basis dieses Gedankengangs ist somit nicht ein aus dem Traum erwachtes Bewusstsein, das die Welt mit dem Verstand zu erfassen sucht, sondern das logische Rasonieren ist lediglich ein Mittel, um indirekt die Liebe des ersehnten Mannes in Frage zu stellen. Komachis Gedicht basiert somit auf demselben Prinzip wie oben zitiertes MYS 4:621 (*aida naku...*), mit dem Unterschied, dass der Zweifel an der Liebe des Mannes hier verinnerlicht ist und sich gegen sich selbst richtet.²²⁷

Indem der Besuchstraum als Mittel zum Ausdruck der einseitigen Liebe dient, zeigt Ono no Komachi, wie sehr sie bereits dem *Kokinshû*-Stil verpflichtet ist. Während dem Besuchstraum im *Man'yôshû* im Allgemeinen die Funktion der Liebesbestätigung zukommt, dient er im *Kokinshû* mehrheitlich dem Ausdruck der unerfüllten Liebe. Weil das lyrische Ich nicht von seinem Geliebten träumt, wird ihm dies zum Beweis seiner einseitigen Liebe.

Unter Kenntnis dieser mystischen Traumvorstellung kann nun mit einiger Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, dass sich vor dem Hintergrund von Komachis Gedicht das Prinzip des Besuchstraums respektive des Volksglaubens, dass der Traum vom Geliebten Beweis für dessen Sehnsucht ist, verbirgt. Anhand des logischen Rasonierens führt das lyrische Ich in Komachis Gedicht sein Traumbild auf die eigene Sehnsucht zurück. Hierin sind die Gedichte von Nakatomi no Yakamori und Komachi identisch. Nakatomi verwendet das Sinnieren über Ursache und Wirkung jedoch spielerisch. Dahinter verbirgt sich die Hoffnung, das Traumbild basiere auf der Sehnsucht seiner Geliebten. Die Liebe ist grundsätzlich erfüllt. Im Gegensatz dazu dient das Rasonieren in Komachis Gedicht als geschicktes Mittel, um die Gegenliebe des ersehnten Mannes in Frage zu stellen. Dieses Verfahren kommt auch in folgendem Gedicht von Ôshikôchi no Mitsune zum Ausdruck:

君をのみ	<i>kimi o nomi</i>	Da ich fest an dich
思ひ寝にねし	<i>omoine ni neshi</i>	denkend einschlief
夢なれば	<i>yume nareba</i>	und von dir träumte,
わが心から	<i>waga kokoro kara</i>	kam das Traumbild

²²⁷ Suzuki weist darauf hin, dass der Charakter des Zurückweisens in Gedichten von Frauen bei Frage- und Antwortgedichten sowie in den kontemplativen Gedichten von Frauen (*jojôshi*) implizit einer Zurückweisung der eigenen Person gleichzusetzen ist. Vgl. SUZUKI (1990: 51 f.).

Dieses *tanka* zeigt ebenfalls eine kontemplative Haltung. Anstatt sich über den Traum als Beweis für das Sehnen der Geliebten zu freuen, führt das lyrische Ich das Traumbild auf die eigene Sehnsucht zurück, hier durch den Ausdruck *omoine* (Gedankenschlaf= Gedankentraum) sprachlich klargestellt. Der Traum ist nicht mehr Bestätigung der Sehnsucht des Geliebten, sondern beweist die einseitige Liebe (*katakoï*).

Das *tanka* von Mitsune ist nach Komachis Zeit entstanden. Da es sich hierbei möglicherweise um einen Posttext handelt, können aufgrund des Gedichts Rückschlüsse auf dasjenige von Komachi gezogen werden. Unter dieser Prämisse ist Komachis *tanka* Ausdruck der einseitigen Liebe. Dies ist im Unterstollen des Gedichts evident, denn dort wird das Verlangen nach einem ewigen Verweilen im Traum ausgesprochen. Dieser Wunsch impliziert eine Ablehnung der Wirklichkeit, in der die Liebe offenbar unerfüllt bleibt.

Im Unterstollen bedient sich Komachi wiederum der rhetorischen Pose des Rasonierens, wobei die hier angewandte Logik weit komplizierter ist als diejenige im Oberstollen. Der Gedankengang geht folgendermassen: Hätte ich während des Träumens gewusst, dass ich träume, dann wäre ich nicht aufgewacht, sondern ewig bei meinem Geliebten im Traum geblieben. Da ich es aber nicht wusste, bin ich aufgewacht. Die Logik ist allerdings paradox und führt ins Leere, denn die Träumerin weiss nur, weil sie aufgewacht ist, dass sie geträumt hat. Da zeigt sich ein dem Traum inhärentes Problem: Der Traum konzipiert sich als Traum erst im Gegensatz zum Wachzustand. Während des Träumens wird der Traum als subjektive Wirklichkeit empfunden, und erst durch das Aufwachen wird er als Traum erkannt.

Ono no Komachis Gedicht beschreibt somit den Gefühlszustand des lyrischen Ichs nach dem Aufwachen: Die Träumerin erwacht und ist allein nach einem erotischen Traum, in dem sie den ersehnten Mann traf, und wird sich nun gewahr, dass das Traumtreffen (das sie während des Träumens als Wirklichkeit wahrnahm) nur ein Traum war. Das Gefühl nach dem Aufwachen, wenn der Traum als Illusion erkannt wird, ist ein Thema, das, wie erwähnt, in der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien von zentraler Bedeutung ist. In Zusammenhang mit Komachis *tanka* wird oft ein Gedicht von Wang Sengru (465–522) aus dem *Yutai xinyong* zitiert:

為人述夢

已知想成夢
未信夢如此
皎皎無片非
的的一皆是
已親芙蓉褥
方開合歡被
雅步極嬌妍
含辭恣委靡

如言非倏忽
不意成俄爾
及寤盡空無
方知悉虛詭

Beschreibung eines Traums in Stellvertretung

Ich wusste, dass Fantasien zu Träumen werden,
doch nicht, dass Träume so sein könnten!
Hell und makellos, rein und perfekt
intim bei Hibiskus Kissen
schlägt sie die Decke der Liebesfreuden zurück.
Elegante, liebliche Schritte,
voll entzückenden Geflüsters.
Was ich beschreibe
schien kein schnelles Ende zu finden,
doch jäh erwachte ich ins Nichts,
mir gewahr werdend,
dass alles leere Illusion war.
(Wang Sengru, YTX: Bd. 6)

Die subjektive Wirklichkeit des Traums zerrinnt mit dem Aufwachen und erweist sich als Illusion. Zur Verdeutlichung soll nochmals die bereits zitierte Textstelle von Zhuangzi angeführt werden:

Im Traume mag einer Wein trinken, und morgens erwacht er zu Tränen und Klage; im Traume mag einer klagen und weinen, des Morgens geht's zum fröhlichen Jagen. Während des Traumes weiss er nicht, dass es ein Traum ist. Im Traume sucht er den Traum zu deuten. Erwacht er, dann erst bemerkt er, dass er geträumt. So gibt es wohl auch ein grosses Erwachen, und danach erkennen wir diesen grossen Traum.²²⁸

Das Gedicht von Wang Sengru wird immer wieder als Beweis dafür herangezogen, dass Ono no Komachi von der chinesischen Boudoirpoesie beeinflusst war. Es sei jedoch nochmals betont: Wang Sengrus Gedicht ist kein Boudoirgedicht. Es ist aus der Sicht eines Mannes verfasst, der sich nach seiner Frau sehnt und kann deshalb kein Boudoir-Klage-Gedicht sein. Die beiden Werke sind sich jedoch insofern ähnlich, als in beiden die Ursache des Traums in der eigenen Sehnsucht gesucht und der Traum nach dem Aufwachen als Illusion entlarvt wird. Meines Erachtens steht Komachis Gedicht näher zu einer Textstelle der Tang-Erzählung *Youxian ku* die hier nochmals zitiert sei. Die Thematik ist ebenfalls die Illusionshaftigkeit des Traumtreffens:

少時坐睡, 則夢見十娘,
驚覺攪之, 忽然空手。
心中悵快, 復何可論。

Sitzend schlummerte ich ein und sah Shiniang im
Traum. Erstaunt erwachte ich und tastete nach ihr, doch

²²⁸ DSCHUANG-DSI [Zhuangzi] (1976: 50).

余因乃詠曰:

夢中疑是實
覺後忽非真
誠知腸欲斷
窮鬼故調人

umarmte stattdessen jäh die leere Luft. Die
Enttäuschung die ich in meinem Herzen fühlte war
unbeschreiblich. Deshalb verfasste ich den folgenden
Vers:

Ich nahm den Traum für Wirklichkeit
Doch im wachen Augenblick
erkannte ich ihn als unwahr.
Mein Herz will zerbrechen.
Provoziert mich vorsätzlich ein hungriger Geist?
(Zhang Wencheng, YXK)

Diese Textstelle wiederum diene, wie besprochen, als Vorlage für ein
Gedicht im *Man'yōshū* von Ōtomo no Yakamochi (718?–785) an seine
zukünftige Frau Sakanoue no Ōiratsume (?–?):

夢の逢ひは
苦しかりけり
おどろきて
掻き探れども
手にも触れねば

*ime no ai wa
kurushikarikeri
odorokite
kakisaguredomo
te ni mo fureneba*

Das Traumtreffen war bitter,
denn erwachend
tastete ich nach dir,
doch meine Hand
fühlte dich nicht.
(MYS 4:741)

Der Topos des sich Gewährwerdens der Illusion nach dem Aufwachen
aus einem Liebestraum findet sich auch in anderen chinesischen und
japanischen Werken. Deshalb muss davon ausgegangen werden, dass es
sich um ein konventionalisiertes Muster handelt, das Ono no Komachi
nicht unbekannt war, und das sie in ihrem Werk bewusst dichterisch
umsetzte.

Trotz dieser Parallelen unterscheidet sich Ono no Komachis Gedicht
in einem Punkt grundlegend von seinen Prätexten, und zwar in der
Beziehung des lyrischen Ichs zum Traum. Während in den Prätexten der
Traum nach dem Erwachen als bitter empfunden wird, weil er die
Sehnsucht nach der Geliebten verstärkt und durch seine Entlarvung als
Illusion seines Werts beraubt wird, kommt in Komachis *tanka* eine
Sehnsucht nach der Illusion des Traums zum Ausdruck. Die Vergäng-
lichkeit und das Illusionäre des Traums wird zwar anerkannt, aber es be-
steht doch der Wunsch, sich dem vergänglichen Traumbild hinzugeben.
Eine flüchtige Liebe im Traum wird einer unerfüllten Liebe in der Wirk-
lichkeit vorgezogen. Das Aussagesubjekt des Gedichts verhält sich der
Wirklichkeit gegenüber somit passiv und strebt nicht nach Realisierung
seiner Sehnsucht. Die Idealisierung der unerfüllten Liebe, die nicht nach
Verwirklichung strebt, ist das Grundprinzip des *shinobu koi*, der heimli-

chen, vom Objekt abgewandten und nur in der eigenen Phantasie sich verwirklichenden Liebe. Diese Stilisierung der unerfüllten Liebe ist charakteristisch für die Liebesgedichte des *Kokinshū*.

Seitens der Literaturwissenschaft wird die „romantische“ Sehnsucht nach dem Traum oft auf persönliche Charakterzüge und Liebeserfahrungen von Ono no Komachi oder als Ausdruck der gesellschaftlichen Zustände in der Heian-Zeit zurückgeführt. Hierbei wird meines Erachtens der Stilisierung und Konventionalisierung der unerfüllten Liebe zu wenig Beachtung geschenkt. Die unerfüllte Sehnsucht in Komachis Gedichten ist ein von der chinesischen Liebespoesie beeinflusstes ästhetisiertes Sehnen. Der illusionäre Wunsch nach dem Traum aber muss als Innovation von Ono no Komachi angesehen werden und ist zugleich das, was die Faszination des Gedichts ausmacht. Hierin unterscheidet sich ihr Werk von allen Traumgedichten vor ihr: Nirgends ist die Sehnsucht nach einem ewigen Verweilen im Traum formuliert.

Allerdings enthält das *Kokinshū* zwei Gedichte, in denen der Schmerz über das Aufwachen aus einem schönen Traum ebenfalls ausgedrückt wird. Das erste ist ein *tanka* von Priester Sosei:

はかなくて
夢にも人を
見つる夜は
あしたの床ぞ
起き憂かりける

*hakanakute
yume ni mo hito o
mitsuru yo wa
ashita no toko zo
okiukarikeru*

Wie ungern erhebe ich mich
am Morgen,
nach einer Nacht,
in der ich meine Geliebte
in einem flüchtigen Traum sah.
(KKS 12:575)

Der Traum wird zwar auch hier als flüchtig erkannt, der vergängliche Traum wird aber der unerfüllten Wirklichkeit vorgezogen. Akiyama Ken zufolge, der das Besondere in Komachis Gedichten in ihrer Wertsetzung des Traums sieht, ist das Bedrücktsein in der Wirklichkeit nach dem Traum im *tanka* von Priester Sosei ein Beweis dafür, dass die Wirklichkeit dem Traum überlegen sei. Meines Erachtens spricht jedoch aus Priester Soseis Gedicht der Wunsch nach einer Rückkehr in den Traum, der aus einer Ablehnung der Wirklichkeit resultiert. Gleicherweise drückt im folgenden Gedicht von Mibu no Tadamine (ca. 925–ca. 950?) das lyrische Ich die Enttäuschung über ein Aufwachen aus dem Traum aus:

いのちにも
まさりておしく
ある物は

*inochi ni mo
masarite oshiku
aru mono wa*

Bitterer
als der Verlust
meines Lebens

見はてぬ夢の
覚むるなりけり

*mihatenu yume no
samuru narikeri*

dieses Aufwachen aus
einem unbeendeten Traum.
(KKS 12:609)

Beide Gedichte sind nach Komachi entstanden. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Traumvorstellung, die aus den Gedichten spricht, von einer Beeinflussung durch Komachis *tanka* herrührt. Ono no Komachi kann somit literarisch mit dem Anfang der Sehnsucht nach der Illusion des Traums verbunden werden.

Passivität und die Sehnsucht nach der Illusion des Traums werden im Allgemeinen als weibliches Attribut rezipiert. Gerade sie sind es, die Ono no Komachi den Ruf einer Traumdichterin einbrachten. Obige Gedichte von Priester Sosei und Mibu no Tadamine zeigen jedoch, dass es sich hierbei keineswegs um einen Topos handelt, der sich nur in Gedichten von Frauen findet.

Einige Literaturwissenschaftler, unter anderem Fujii Sadakazu und Tanaka Kimiharu, vertreten den Standpunkt, Ono no Komachis Traumgedichte seien realitätsgerichtet. Beide gehen davon aus, dass Komachis Gedichte in einer kommunikativen Wechselwirkung zur ausserliterarischen Wirklichkeit stehen und aus ihnen der Wunsch nach einer Verwirklichung der Liebe spricht. Dies resultiert aufgrund der Annahme, die in Komachis Gedichten beschriebene Liebe sei real und beruhe auf Komachis persönlicher Liebeserfahrung mit einem konkreten Partner. Betrachtet man Komachis *tanka* allein auf der Inhaltsebene, so ist dieser Standpunkt nicht vertretbar. Im Gegenteil: Der Wunsch nach dem ewigen Verharren im Traum sowie die Ablehnung des Prinzips des Besuchstraums bezeugen, dass keinerlei Hoffnungen in die Wirklichkeit gesetzt werden. Bezeichnenderweise klammerte Tanaka Kimiharu in seiner Untersuchung von Komachis Traumgedichten die Besprechung von KKS 11:552 (*omoitsutsu*) weitgehend aus. Dies liegt daran, dass sich dieses Gedicht schwer in Tanakas Theorie einfügen lässt. Meines Erachtens ist es jedoch gar nicht relevant, ob hier eine Realisierung der Liebe angestrebt wird oder nicht, oder ob die Wirklichkeit über oder unter den Traum gestellt wird. Die Wirklichkeit ist in diesem Gedicht überhaupt nicht präsent. Das Gedicht ist lediglich eine Momentaufnahme eines Gefühlszustands beim Erwachen aus einem schönen Traum, den man gerne weiter geträumt hätte.

Die Untersuchung von Prä- und Posttexten zu Komachis Traumgedicht KKS 12:552 ergibt somit folgendes Resultat: Komachis *tanka* ist vermutlich eine kunstvolle Kombination der mystischen Traumvorstellung des *Man'yôshû* im Oberstollen, wie im Gedicht von Nakatomi no Yakamori, und andererseits der chinesischen Traumvorstellung des Traums als Illusion im Unterstollen. Die räsonierende Haltung des lyrischen Ichs sowie die Ästhetisierung der unerfüllten Liebe weisen Charakteristiken des *Kokinshû*-Stils auf. Diese gründen jedoch ebenfalls in der chinesische Poesie. Das Gedicht ist Ausdruck der Einsamkeit einer Frau, die sehnsuchtsvoll von ihrem Geliebten träumt, an dessen Gegenliebe zweifelt und in der Folge den mystischen Besuchstraum in Frage stellt und die Traumursache in der eigenen Sehnsucht sucht. Die Ablehnung der Wirklichkeit und die Erfüllung im Traum führen dazu, dass sie sich wünscht, ewig im Traum zu verweilen. Dies ist die Grundidee des Gedichts und zugleich das besonders Anrührende: Es ist die Sehnsucht nach der Illusion.

Ono no Komachis erstes Traumgedicht gehört zu Recht zu ihren berühmtesten Gedichten. Es wurde von Fujiwara no Kintô (966–1041) ins *Sanjûrokuninsen* (Auswahl von Gedichten sechsunndreissig Dichter [?]) aufgenommen. Ursprünglich scheint es sogar das am meisten beachtete Gedicht der Komachi gewesen zu sein, wurde dann aber im Übergang zum Mittelalter durch KKS 2:113 (*hana no iro wa...*) verdrängt, vermutlich aufgrund Fujiwara Teikas Hochschätzung für das letztere.²²⁹ Das Gedicht inspirierte viele Dichter nach Komachi in ihrem künstlerischen Wirken, diente also wiederum als Prätext für Texte, die nach ihr verfasst wurden.

7.4.3.2 Das zweite Traumgedicht

うたたねに
恋しき人を見
てしより
夢てふ物は
頼みそめてき

*utatane ni
koishiki hito o
miteshi yori
yume chô mono wa
tanomisometeki*

Seit ich im leichten
Schlummer mir den Ersehnten
ersehen konnte,
fange ich an, den Träumen
wie man sie nennt, zu trauen.
(KKS 12:553)

Wörtliche Übersetzung: Seit ich im Schlummer die geliebte Person gesehen habe, beginne ich, den so genannten Träumen zu vertrauen.

²²⁹ Vgl. HIGUCHI (1990: 22 f).

Das zweite Traumgedicht von Ono no Komachi ist ebenfalls in direkter Sprache gehalten und bedient sich keinerlei rhetorischer *Kokinshū*-Techniken. Deshalb erinnert das *tanka* mehr an die Gedichte des *Man'yōshū*. Allerdings braucht Komachi zur Bezeichnung des Schlags hier das Wort *utatane*. Der Ausdruck kommt im *Man'yōshū* nicht vor und wurde möglicherweise von Komachi zum ersten Mal verwendet.²³⁰ *Utatane* bezeichnet das Eindösen am Nachmittag.²³¹ Wie weiter unten gezeigt wird, hatte diese emotionale sowie zeitliche Einschränkung einen grundlegenden Einfluss auf die Interpretation des Gedichts.

Im Vergleich zu KKS 12:552 (*omoitsutsu...*) schläft die Träumerin in diesem Gedicht ein, ohne an ihren Geliebten zu denken – zumindest ohne dass dies explizit erwähnt wird. Sie fällt unversehens in einen Nachmittagsschlaf. Wie bei den japanischen Traumgedichten üblich, ist auch hier die Ursache des Traums die Abwesenheit des Geliebten.

Das Gedicht wird konventionellerweise folgendermassen gelesen: Die Träumerin träumt am Nachmittag während eines leichten Schlummers von ihrem Geliebten, worauf sie beginnt, in die Träume Hoffnungen zu setzen, da sie in ihnen den Geliebten treffen kann. Motoori Norinaga übersetzt das Gedicht wie folgt: "Seitdem ich einmal im Schlummer den geliebten Mann gesehen habe, habe ich begonnen, den Traum als etwas Gutes zu betrachten. Seitdem will ich wieder und wieder träumen und setze meine Hoffnungen in den Traum."²³² Liest man das Gedicht auf diese Weise, bezieht sich das Vertrauen des lyrischen Ichs allein auf den Traum und ist nicht realitätsbezogen. Diese Auslegung kommt in der englischen Übersetzung von McCullough zum Ausdruck:

²³⁰ Im *Kokin waka rokujō* (Die Sechs-Bücher-Anthologie neuer und alter Gedichte [?]), der ältesten nach Themen angeordneten Anthologie, gibt es ein Kapitel mit Traumgedichten, die unter dem Titel *utatane* aufgeführt sind. Konishi weist darauf hin, dass der Ausdruck *utatane* im *waka* traditionellerweise das Träumen vom Geliebten bezeichnet. Es ist anzunehmen, dass Komachi für die Einbürgerung dieses Begriffs zur Bezeichnung eines erotischen Traums nicht unbeteiligt war. Vgl. KONISHI (1986: 205).

²³¹ Für eine etymologische Untersuchung des Wortes *utatane* vgl. KOBAYASHI (1981: 165 ff.).

²³² MOTOORI (1969: 157).

Since encountering
my beloved as I dozed,
I have come to feel
that it is dreams, not real life,
on which I can pin my hopes.²³³

McCulloghs Übersetzung zeigt bereits eine persönliche Auslegung des Gedichts, denn in Ono no Komachis *tanka* besteht auf sprachlicher Ebene keine Polarität zwischen Traum (*dreams*) und Wirklichkeit (*real life*). In ihrer Version besteht die Grundsituation des Gedichts in der Unmöglichkeit eines Treffens in der Wirklichkeit. Aus Verzweiflung gegenüber dieser Wirklichkeit setzt das lyrische Ich all seine Hoffnungen in den Traum.

Die letzte Verszeile *tanomisometeki* (beginne ich Hoffnung/Vertrauen zu setzen in...) impliziert, dass das lyrische Ich vor diesem nachmittäglichen Traum keine Hoffnungen in den Traum setzte. Akiyama Ken, der das Gedicht auf erläuterte Weise versteht, sieht den Grund hierfür in der Tatsache, dass der Traum als flüchtig betrachtet wird. Die vierte Verszeile *yume chô (to iu) mono wa* impliziert somit *yume chô (to iu) hakanai mono* (der flüchtige Traum).²³⁴ Der Traum wird implizit in Polarität zur Wirklichkeit gesetzt.

Die Flüchtigkeit des Traums wird durch den Ausdruck *utatane* zusätzlich betont. Die Verzweiflung des lyrischen Ichs ist so gross, dass es gar einem Schlummer, der doch Inbegriff des Vergänglichen ist, mehr Vertrauen als der Wirklichkeit entgegenbringt. Der als flüchtig erkannte Traum beweist somit die Ausweglosigkeit des lyrischen Ichs in der Wirklichkeit. Das Gedicht beruht folglich auf derselben Idee wie KKS 12:552 (*omoitsutsu...*). Akiyama zufolge zeigt sich auch hier ein Bewusstsein, das den traditionellen Traumglauben in Frage stellt und den Traum als flüchtig erkennt. Die flüchtige Erfüllung der Liebe im Traum wird jedoch einer unerfüllten Liebe in der Wirklichkeit vorgezogen, womit der Traum einen unersetzlichen Wert erhält.²³⁵

Der Ausdruck *utatane no yume* (der flüchtige Traum) wurde später zum Inbegriff der Vergänglichkeit schlechthin, wie beispielsweise in folgendem Gedicht von Fujiwara no Sanekata (?–998) aus dem *Goshûishû* zum Ausdruck kommt:

²³³ McCULLOUGH (1985: 126).

²³⁴ AKIYAMA (1967: 36 f.).

²³⁵ AKIYAMA (1967: 37).

うたたねの
この世の夢の²³⁶
はかなきに
さめぬやがての
命ともがな

*utatane no
kono yo no yume no
hakanaki ni
samenu yagate no
inochi tomo gana*

Ich wünschte,
mein Leben lang
nicht aufgewacht zu sein,
aus dem flüchtigen Traum,
in dem ich mein Kind traf.
(GSIS 10:564)

Das Gedicht übernimmt zugleich das Konzept von KKS 12:552 (*omoitsutsu...*), indem dem Wunsch Ausdruck verliehen wird, ewig im Traum zu verharren.

Da das Wort *utatane* von Komachi vermutlich zum ersten Mal verwendet wurde, kann allerdings nicht mit Bestimmtheit entschieden werden, ob sie den Ausdruck wirklich zur Betonung der Flüchtigkeit des Traums gebrauchte. Das Gedicht kann nämlich auch anders ausgelegt werden. Wie bereits erwähnt, impliziert das Wort *utatane* die Absichtslosigkeit des Schlafs und somit auch des Traums. Das bedeutet: Das Traumbild kann nicht mehr wie bei KKS 12:552 (*omoitsutsu...*) auf das aktive Herbeiführen desselben durch das Denken (*omou*) an den Geliebten vor dem Einschlafen zurückgeführt und die Traumursache folglich nicht mehr in der eigenen Sehnsucht gesucht werden. Das bedeutet, dass sich auf dem Hintergrund des Gedichts möglicherweise wiederum das Prinzip des Besuchstraums verbirgt. Der Traum wird Beweis für die Sehnsucht des Geliebten, und die Hoffnung, die das lyrische Ich seit dem nachmittäglichen Schlaf in diesen Traum setzt, ist die Hoffnung auf Gegenliebe. Liest man das Gedicht auf diese Weise, bedeutet die vierte Verszeile *yume chô (to iu) mono wa* nicht der „flüchtige Traum“ sondern der „alte Volksglaube in Bezug auf den Traum“ beziehungsweise die „mystische Kraft des Traums“.²³⁷

Das Gedicht wird somit erst unter Kenntnis des Prinzips des mystischen Besuchstraums verständlich. Im Gegensatz zu KKS 12:552 (*omoitsutsu...*), in dem der Besuchstraum respektive die Liebe des Ersehnten abgelehnt wird, käme in diesem Gedicht nun ein Vertrauen in diesen Volksglauben respektive in die Liebe des Partners zum Ausdruck. In beiden Gedichten lässt jedoch nichts auf eine erfüllte Beziehung in der Wirklichkeit schliessen. Das lyrische Ich hat gerade erst begonnen, in die Liebe des ersehnten Mannes eine schwache Hoffnung zu setzen. Im Sta-

²³⁶ Im Wort *kono* (dies) ist das Wort *ko* 子 (Kind) verborgen.

²³⁷ FUJII (1976: 90).

dium der versteckten Liebe (*shinobu koi*) ist der Traum das einzige Mittel, sich der Liebe des Partners zu vergewissern.

Versteht man das Gedicht im Sinn des Besuchstraums, müsste es folgendermassen übersetzt werden: “Seit ich am Nachmittag unbewusst und ohne Absichten einschlief und von meinem Liebhaber träumte, habe ich angefangen, dem alten Traumglauben Vertrauen entgegenzubringen.”²³⁸ Diese Auslegung findet Bestätigung durch ein *tanka* von Fujiwara no Okikaze (?-?) im *Kokinshū*, dem Komachis Gedicht als Prätext gedient haben soll:

わびぬれば
しひて忘れむと
思へども
夢といふ物ぞ
人だのめなる

wabinureba
shiite wasuremu to
omoedomo
yume to iu mono zo
hitodanome naru

Da ich so litt,
zwang ich mich,
dich zu vergessen, doch nun
erweckt ein Traum
neue Hoffnung in mir.
(KKS 12:569)

In diesem *tanka* verzehrt sich das lyrische Ich in einseitiger Liebe, bis ein Traum es erneut in der Hoffnung auf Erwidern der Liebe bestärkt. Die Ähnlichkeit mit Komachis Gedicht liegt im Unterstollen. Unter der Prämisse, dass es sich hier tatsächlich um einen Posttext von Komachis *tanka* handelt, wäre dies ein stringenter Grund, Komachis *tanka* im Sinn des Besuchstraums und nicht einfach als Hoffnung auf ein Traumtreffen zu verstehen. Im Gegensatz zu KKS 552 (*omoitsutsu...*), wo sich die Hoffnung auf den Traum beschränkt, impliziert das über den Umweg des Traums ausgedrückte Vertrauen auf die Liebe des ersehnten Mannes in KKS 553 (*utatane ni...*) ein Vertrauen in die Wirklichkeit und in die Verwirklichung der Liebe. Tanaka Kimiharu, ein Verfechter dieser Leseweise, geht noch einen Schritt weiter und liest aus dem Gedicht Ono no Komachis Hoffnung auf einen baldigen Besuch ihres Liebhabers, den er im Dichter Ono no Sadaki vermutet.²³⁹ Der Traum wird somit zum Vorboten der Wirklichkeit und hat prognostischen Gehalt. Tanakas Theorie kann allerdings nur unter dem Vorbehalt zugestimmt werden, dass Ono no Komachis Gedicht tatsächlich an einen realen Liebhaber gerichtet war. Hierzu gibt es jedoch keine historischen Anhaltspunkte.

Die Thematik des leichten Schlafs respektive des Schlummers findet sich auch in einem Gedicht von Zhang Hua (232–300) im *Yutai xinyong*,

²³⁸ AOKI (1971a: 338 f.).

²³⁹ TANAKA (1984: 12).

das bei der Untersuchung von Komachis *tanka* des öfteren zum Vergleich herangezogen wird:

明月曜清景

Der helle Mond leuchtet in reinem Glanz

明月曜清景
朧光照玄壠
幽人守靜夜
廻身入空帷
束帶俟將朝
廓落晨星稀

Der helle Mond leuchtet in reinem Glanz,
Vages Licht scheint auf ein dunkles Portal.
Ich bewache einsam die stille Nacht
Drehe mich und betrete leere Bettvorhänge.
Mit gebundener Schärpe warte ich auf den Morgen
Spärliche Morgensterne glitzern im Himmel.

寐假交精爽
觀我佳人姿
巧笑媚權靨
聊娟眸与眉
寤言增長歎
凄然心独悲

Eingeschlummert umarmen sich unsere Seelen □ Ich
sehe die Gestalt meiner schönen Geliebten □ Sie
lächelt nett mit hübschen Grübchen □ Schön sind
ihre Pupillen und Brauen. □ Als ich erwache wächst
mein Leid □ Mein niedergeschlagenes Herz ist
traurig und allein. □ (Zhang Hua, YTXY: Bd.2)

Das Gedicht ist ebenfalls kein Boudoirgedicht und dient deshalb nicht als Beweis, dass Komachi durch dieses beeinflusst war. Zhang Huas Werk ist aus der Sicht eines Mannes verfasst und datiert auf das 3. Jahrhundert, also vor die Zeit, als die Boudoirpoesie zur bedeutenden Literaturströmung avancierte. Die unerfüllte Sehnsucht des lyrischen Ichs in Zhang Huas Gedicht hat nur räumliche Ursachen. Die Geliebte ist zwar nicht anwesend, die Liebesbeziehung ist aber grundsätzlich erfüllt. Darin unterscheidet es sich von Ono no Komachis *tanka*. Der Hauptunterschied der beiden Gedichte liegt jedoch im Gefühl nach dem Aufwachen: Das lyrische Ich in Zhang Huas Gedicht findet sich nach dem Aufwachen wieder allein und wird sich seiner Einsamkeit nun umso bewusster. Der Traum wird nach dem Aufwachen als Illusion entlarvt. Da die Beziehung in der Wirklichkeit grundsätzlich erfüllt ist, kann der Traum kein äquivalenter Ersatz sein. In Komachis Gedicht, wo nichts auf eine Beziehung in der Wirklichkeit schliessen lässt, ist das Verhältnis zum Traum positiv. Das lyrische Ich findet sich nach dem Aufwachen voll Hoffnung wieder, sei es nun bloss die Hoffnung auf den Traum selbst oder die Hoffnung auf die Gegenliebe des ersehnten Mannes. Mit Ausnahme des Schlummers hat Zhang Huas Gedicht deshalb kaum Ähnlichkeiten mit Komachis *tanka*. Ein Traum von der Geliebten während eines Schlummers wird auch in der oben bereits mehrmals zitierten Passage aus dem *Youxian ku* beschrieben:

少時坐睡
則夢見十娘

Sitzend schlummerte ich ein
Und sah Shininag im Traum (YXK)

Der chinesische Ausdruck *shaoshi zuosui* (ich schlief eine kurze Weile) wird in der japanischen Übersetzung von Maeno Naoki mit *utatane* wiedergegeben.²⁴⁰ In Anbetracht dessen, dass Komachi den Ausdruck *utata-ne* als Erste verwendet, ist nicht auszuschliessen, dass sie die Idee hierzu aus dieser Tang-Erzählung bezog.

Die zwei obenerwähnten Auslegungsvarianten von Ono no Komachis Gedicht haben eines gemeinsam: Die Liebe ist unerfüllt und der Traum wird auf eine gewisse Weise in Frage gestellt. Während in der ersten Leseweise keine Hoffnung auf eine Erfüllung der Liebe in der Wirklichkeit besteht, ist die Sehnsucht auf den Traum verschoben. In zweiter Lesart zeigt sich eine leise Hoffnung auf eine Verwirklichung der Beziehung im Wachleben.

Es ist nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, welche der beiden Gedichtauslegungen der Intention der Autorin entspricht. Intertextuelle Bezüge wie etwa eben zitiertes Gedicht KKS 12:569 (*wabinureba...*) von Okikaze legen allerdings nahe, die zweite Lesart vorzuziehen. Katagiri Yōichi weist darauf hin, dass sich auf diese Weise ein für Komachis Dichtstil charakteristisches Rasonieren akzentuiere.²⁴¹ Allerdings geht aus einer Ausgabe des *Komachi shū* hervor, dass das *tanka* im japanischen Mittelalter auf erste Art verstanden wurde. Dort lauten die zwei letzten Verszeilen: *yume wa ureshiki mono to shiriniki* (habe ich erfahren, dass der Traum etwas Erfreuliches ist).²⁴² Da diese Version jedoch in Zusammenhang mit der Legende gesehen werden muss, lassen sich daraus für die Interpretation von Komachis *tanka* keine beweiskräftigen Schlüsse ziehen.

Ob Komachis Gedicht in erster oder zweiter Auslegung rezipiert werden soll, hängt davon ab, ob man das Gedicht mehr in die Tradition des *Man'yōshū* platziert oder nicht. Die ältere Komachi-Forschung versteht das Gedicht in erster Lesart, diejenige jüngeren Datums in zweiter. Es ist allerdings nicht auszuschliessen, dass das *tanka* beide Versionen in sich vereint. Komachi ist für die Ambiguität ihrer Gedichte bekannt. Vielleicht gestaltete sie das Gedicht bewusst mehrdeutig, um den Inhalt

²⁴⁰ YŪSENKUTSU (1965: 187).

²⁴¹ KATAGIRI (1993: 93).

²⁴² 夢はうれしきものとしりにき. Zitiert aus: MAEDA (1941: 74).

zu amplifizieren. Dies bewiese, wie gut sie die Lektionen der chinesischen Poesie beherrschte. Der besondere Reiz des japanischen *tanka* liegt in seiner Skizzenhaftigkeit und in vagen Andeutungen, die verschiedene Interpretationen zulassen. Es macht wenig Sinn, Unausgesprochenes mit Spekulationen zu ergänzen.

Komachis zweites Traumgedicht beschreibt einen Schlummer, in dem das lyrische Ich den Geliebten trifft. Die Idee des Schlummers stammt möglicherweise aus dem *Yutai xinyong* oder aus dem *Youxian ku*. Die Hoffnung, die das lyrische Ich aus diesem Erlebnis in den Traum hegt, kann sowohl die Hoffnung auf den Traum selbst als auch die Hoffnung auf die Gegenliebe des Geliebten sein. Die zweite Lesart basiert auf dem Besuchstraum, der ein Topos des *Man'yōshū*, nicht aber des *Yutai xinyong* oder *Youxian ku* ist. Sollte Komachis *tanka* auch auf der Vorstellung des mystischen Besuchstraums basieren, so ist die Hoffnung auf die Liebe des ersehnten Mannes dennoch nicht notgedrungen wirklichkeitsgerichtet. Es ist eine Hoffnung, die aus einer Verzweiflung resultiert und dem lyrischen Ich in seiner Einsamkeit und unerfüllten Liebe Trost gibt.

7.4.3.3 Das dritte Traumgedicht

いとせめて
恋しき時は
むばたまの
夜の衣を
返してぞ着る

*ito semete
koishiki toki wa
mubatama no
yoru no koromo wo
kaeshite zo kuru*

Wenn übermächtig
das Verlangen mich heimsucht,
wend ich das Gewand
meiner finstern Nächte
von innen nach aussen um.
(KKS 12:554)

Wörtliche Übersetzung: In übermächtig sehnsüchtigen Zeiten trage ich das Nachtgewand in den Nächten, schwarz wie die Nuba-Frucht, verkehrt herum.

Die dritte Verszeile *mubatama no* (Nuba-Frucht) ist ein Kissenwort, das bereits in den Traumgedichten des *Man'yōshū* oft vorkommt. Es steht vor Ausdrücken wie Schwarz, Nacht, Dunkelheit, Haare, Mond und Traum. Während im *Man'yōshū* der Ausdruck *nubatama* lautet, finden in

der Heian-Zeit vermehrt auch die Wörter *ubatama* und *mubatama* Verwendung.²⁴³

Das dritte Gedicht von Ono no Komachi enthält das Wort „Traum“ (*yume*) nicht, obschon es ein Traumgedicht ist. Dies wird allerdings erst nach Einsichtnahme in das *Man'yōshū* verständlich. Dieses enthält einige Gedichte, in denen das Umkehren des Ärmels als magisches Mittel zum Herbeiführen von Träumen dient, entweder um im Traum des Geliebten zu erscheinen, oder um vom Geliebten selbst zu träumen. Die Ersetzung des Ärmels (*sode*) durch das ganze Gewand (*koromo*) in Ono no Komachis *tanka* deutet auf eine Veränderung des Sujets in der Heian-Zeit hin.²⁴⁴ Nach Komachi ist es durchgehend das Gewand und nicht der Ärmel, der umgewendet wird, um einen Traum hervorzurufen.²⁴⁵ Auf Ono no Komachis Vorliebe, Motive aus dem Volksglauben in ihre Gedichte einzuflechten, wurde von verschiedenen Seiten hingewiesen.²⁴⁶

Im *Man'yōshū* findet das Wenden des Ärmels sowohl im Sinn des Erscheinens im Traum des Geliebten als auch als Mittel, selbst vom Geliebten zu träumen, Verwendung. Der ursprüngliche Sinn dieses Volksglaubens scheint jedoch das Erscheinen im Traum des Geliebten gewesen zu sein, wie aus folgendem Frage- und Antwortgedicht (*mondōka*) hervorgeht:

吾妹に 恋ひて為方なみ 白袴の 袖反ししは 夢に見えきや	<i>wagimoko ni koite sube nami shirotae no sode kaeshishi wa ime ni mieki ya</i>	Mich nach dir sehnend, ohne Weg dich zu treffen, hab ich den Ärmel aus weissem Stoff verkehrt herum getragen. Hast du mich im Traum gesehen? (MYS 11:2812)
わが背子が 袖反す夜の 夢ならし	<i>waga seko ga sode kaesu yo no ime narashi</i>	Du meinst wohl den Traum jener Nacht, als du den Ärmel verkehrt herum trugst.

²⁴³ ZENYAKU KOGO REIKAI JITEN (1987: 625).

²⁴⁴ Keichū weist darauf hin, dass man einen Ärmel nicht wenden kann, ohne das ganze Gewand zu wenden. Der Ärmel kann somit als Synekdoche verstanden werden, der für das ganze Gewand steht.

²⁴⁶ Vgl. OZAWA (1979: 33 f.).

まことも君に
逢へりし如し

*makoto mo kimi ni
aerishi gotoshi*

Wahrlich, es ist, als
hätte ich dich wirklich getroffen!
(MYS 11:2813)

Im Fragegedicht kehrt der Mann seinen Ärmel und fragt seine Geliebte, ob sie von ihm geträumt habe. Diese bestätigt ihm in ihrem Antwortgedicht den Traum. Dies lässt darauf schliessen, dass der Mann seinen Ärmel umkehrt, um im Traum der Geliebten zu erscheinen. Pierson zufolge handelt es sich hierbei jedoch um das Prinzip des gemeinsamen Traums. Der Mann wendet seinen Ärmel, um von seiner Geliebten zu träumen und fragt sie gleichzeitig, ob sie auch von ihm geträumt habe.²⁴⁷ Wie oben bereits erläutert, war das Ideal der mystischen Traumvorstellung der gemeinsame Traum (*dômu*). Die Sehnsucht der Liebenden bewirkt, dass sie sich in einem gemeinsamen Traum vereinigen. In der japanischen Literaturwissenschaft befasst man sich jedoch intensiv damit, wer in diesen Gedichten nun wem im Traum erscheint. Dass das Umkehren des Ärmels auch als Mittel verstanden werden kann, selbst vom Partner zu träumen, zeigt sich anhand des folgenden *Man'yôshû*-Gedichts:

白袴の
袖折り反し
恋ふればか
妹が姿の
夢にし見ゆる

*shirotae no
sode orikaeshi
koureba ka
imo ga sugata no
ime ni shi miyuru*

Ich habe meinen Ärmel aus
weiss gebleichtem Stoff
gewendet.
ist es, weil ich mich so nach dir
sehne, dass deine Gestalt mir
im Traum erschien?
(MYS 12:2937)

Liest man das Gedicht mit der Zäsur nach der zweiten Verszeile (*nikugire*), so ist es der Mann selbst, der sowohl den Ärmel umkehrt als auch von seiner Geliebten träumt. Das Wenden des Ärmels ist somit ein magisches Mittel, um selbst vom Partner zu träumen. Versteht man das Gedicht auf diese Art, entbehrt der Gedankengang des Gedichts jedoch der Logik. Im Unterstollen führt der Träumer seinen Traum auf die eigene Sehnsucht, und nicht auf das Umkehren des Ärmels zurück, wodurch das Wenden des Ärmels überflüssig wird.

Das Gedicht kann jedoch auch anders gelesen werden, indem nämlich das Subjekt des Oberstollens nicht der Mann, sondern die Geliebte ist. Die Zäsur befindet sich somit nach der dritten Verszeile (*sankugire*). Das Gedicht müsste dann folgendermassen übersetzt werden:

²⁴⁷ THE MAN'YÔSHÛ (1929–1969, Bd. 11: 404).

Ist deine Sehnsucht so gross,
dass du deinen Ärmel aus weissem Stoff
gewendet hast?
Ich habe deine Gestalt
in einem Traum gesehen.

Liest man das Gedicht auf diese Weise, so ist erstens der Gedankengang schlüssig und zweitens basiert es auf derselben Traumvorstellung wie das oben bereits besprochene Frage- und Antwortgedicht. Die Meinung der Literaturwissenschaftler, welche Lesart vorzuziehen ist, ist geteilt. Die klassischen Kommentare sehen im Handlungssubjekt den Mann, die jüngeren Kommentare hingegen die Frau. Meines Erachtens ist die zweite Lesart wahrscheinlicher, denn auf diese Weise könnte das Ärmelumkehren als Wunsch, im Traum des Geliebten zu erscheinen, aufgefasst werden, womit die Inkonsistenz dieses Volksglaubens aufgehoben wäre.

Nun ist es aber so, dass ein Gedicht von Ôtomo no Yakamochi an seine Frau Sakanoue no Ôiratsume eine solche Interpretation nicht zulässt. Es handelt sich um ein *chôka* (Langgedicht), in dem Yakamochi seiner Sehnsucht nach seiner Frau Ausdruck verleiht. Es sei ein Ausschnitt daraus zitiert:

敷袴の	<i>shikitae no</i>	Meine ausgebreiteten Ärmel
袖反しつづ	<i>sode kaeshitsutsu</i>	zurückschlagend,
寝る夜落ちず	<i>nuru yo ochizu</i>	sehe ich dich jede Nacht
夢には見れど	<i>ime ni wa miredo</i>	im Traum,
現にし	<i>utsutsu ni shi</i>	doch da es kein
直にあらねば	<i>tada ni araneba</i>	direktes Treffen
恋しけく	<i>koishikeku</i>	in der Wirklichkeit ist,
千重に積もりぬ	<i>chie ni tsumorinu</i>	nimmt meine Sehnsucht
		tausendfach zu.
		(MYS 17:3978)

Yakamochis Langgedicht kann nicht als Wunsch des lyrischen Ichs, im Traum der Geliebten zu erscheinen, gelesen werden. Dies deutet darauf hin, dass das Umkehren des Ärmels – zumindest was die Verwendung dieses Volksglaubens als Motiv in der Poesie anbelangt – tatsächlich sowohl den Wunsch, im Traum des Geliebten zu erscheinen als auch den Wunsch, selbst vom Geliebten zu träumen beinhaltet. Tanaka weist allerdings darauf hin, dass Ôtomo no Yakamochi möglicherweise mit dem Volksglauben des Ärmelumkehrens nicht vertraut war und das Motiv in

seinem Gedicht falsch verwendete.²⁴⁸ Es ist nicht anzunehmen, dass Yakamochi tatsächlich in der Nacht mit verkehrtem Gewand schlief. Seine Vorliebe für Motive aus alten Volksliedern ist bekannt, und es kann aus solchen Gedichten nicht direkt auf Yakamochis Leben geschlossen werden. Es ist deshalb möglich, dass dieser Volksglaube unter dem Volk, nicht aber unter den Aristokraten praktiziert wurde. Tanaka zufolge ist es deshalb nicht ausgeschlossen, dass Yakamochi den Volksglauben des Ärmelumkehrens falsch verwendete. Möglich ist auch, dass er als Vorlage MYS 12:2937 (*shirotae no...*) nahm, das beide Interpretationsweisen zulässt, und das Gedicht auf seine Art auslegte.²⁴⁹ Fujii Sadakazu lehnt dies jedoch ab. Ihm zufolge wurde der Volksglaube des Ärmelumkehrens noch in der Heian-Zeit auch unter der Aristokraten-schicht, insbesondere unter Frauen, häufig praktiziert und die Wirkung von niemand bezweifelt.²⁵⁰ Dass das Ärmelumkehren unterschiedlich verstanden wurde, beweisen gleichfalls die verschiedenen *Kokinshū*-Kommentare des Mittelalters, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann.²⁵¹

Es scheint unglaublich, dass man aus lauter Sehnsucht in der Nacht den Ärmel umkehrt, aus dem alleinigen Wunsch, im Traum des Geliebten zu erscheinen, ohne selbst vom Traumbild zu profitieren. Diese Praktik muss folglich auch dem Akteur einen Vorteil bringen. Um diesen zu verstehen, soll in der Folge die ursprüngliche Symbolik dieses Volksglaubens näher untersucht werden.²⁵²

Ob es sich nun um den Ärmel oder, wie in Komachis Gedicht, um das ganze Gewand handelt, es muss in jedem Fall ein Kleidungsstück gewendet werden. Das Schlüsselwort ist also das den beiden Praktiken gemeinsame Wort "wenden" respektive "umkehren" (*kaesu*). *Kaesu* bedeutet auf Japanisch nicht nur "wenden", sondern auch "zurückgeben". Tanaka zufolge bezeichnet der Ausdruck *koromo/sode o kaesu* ursprünglich das Zurückerstatten eines Gegenstandes, der dem Partner gehört oder sich bei ihm befindet. Das Zurückgeben eines Gegenstandes bedeutet aber den Abbruch einer Beziehung. Da dies in Bezug auf die

²⁴⁸ TANAKA (1984: 16 ff.).

²⁴⁹ TANAKA (1984: 18 f.). Bereits Sawagata Hisao wies darauf hin, dass Yakamochi einige alte Gedichte falsch interpretierte. Zitiert aus TANAKA (1984: 19).

²⁵⁰ FUJII (1976: 88 f.).

²⁵¹ Für Zitate der verschiedenen Kommentare in Bezug auf das Ärmelumkehren vgl. TAKEOKA (1981, Bd. 2: 134 f. [1184 f.]).

²⁵² Die folgenden Ausführungen beruhen im wesentlichen auf TANAKA (1984: 14 ff.).

Traumgedichte, deren Grundlage die Sehnsucht nach dem Geliebten ist, keinen Sinn ergibt, muss *koromo o kaesu* bedeuten, dass man etwas, das sich zur Zeit beim Partner befindet, von diesem zurückholen oder zurückrufen will, ohne dabei die Beziehung zu zerstören. Wie bereits mehrmals erwähnt, glaubte man ursprünglich, eine liebende Seele verlasse den eigenen Körper und begeben sich zum Objekt der Sehnsucht. Tanaka gemäss ist das Umkehren des Ärmels ein magisches Mittel, im Traum der geliebten Person zu erscheinen, um die eigene Seele, die sich beim Partner befindet, zurückzuholen und zugleich diesen selbst zu sich zu rufen. Der Partner, durch den Traum von dessen Sehnsucht in Kenntnis gesetzt, besucht diesen nun: Er kehrt zurück und bringt zugleich die Seele des Liebenden, die sich bei ihm befindet, mit. Das Ziel des Ärmelumkehrens ist folglich nicht bloss der Wunsch, im Traum des Partners zu erscheinen, sondern bezweckt einen Besuch des Geliebten respektive eine Verwirklichung der Liebe in der Wirklichkeit. Wird die Sitte des Ärmelumkehrens auf diese Weise verstanden, drückt der Wunsch, im Traum des Geliebten zu erscheinen, nicht nur die Absicht aus, die eigene Liebe dem Partner mitzuteilen, sondern ist mit einem praktischen Ziel verbunden: Die Seele fungiert als Bote einer Nachricht. Deren Inhalt lautet: Ich sehne mich nach dir, bitte komm mich besuchen. Das Umkehren des Ärmels als Mittel, die schnelle Rückkehr des Geliebten herbeizuführen, kommt möglicherweise in folgendem Gedicht von Yakamochi zum Ausdruck:

妻の命も	<i>tsuma no mikoto mo</i>	Auch meine teure Frau
明け来れば	<i>akekureba</i>	steht des morgens
門に寄りたち	<i>kado ni yoritachi</i>	mit gekehrten Ärmeln
衣手を	<i>koromode o</i>	am Tor.
折り反しつ	<i>orikaeshitsutsu</i>	Wenn es Nacht wird
夕されば	<i>yûsareba</i>	wischt sie den Staub vom Bett
床うち拂ひ	<i>toko uchiharai</i>	und breitet ihre Haare aus,
ぬばたまの	<i>nubatama no</i>	schwarz wie die Nuba-Frucht.
黒髪敷きて	<i>kurokami shikite</i>	Wann (wird er heimkehren)?
何時しかと	<i>itsu shika to</i>	so wird sie wohl klagen.
嘆かすらむそ	<i>nakekasuramu zo</i>	(MYS 17:3962)

In diesem Wartegedicht, bei dem Vorlagen aus der chinesischen Boudoirpoesie nicht zu übersehen sind, ist anzunehmen, die Frau wende ihren Ärmel, um die Heimkehr ihres Mannes zu beschleunigen. Ob es gleichzeitig auch ein Mittel ist, um von ihm zu träumen oder im Traum ihres Mannes zu erscheinen, kann nicht mit Bestimmtheit entschieden

werden. Es sei auf die Verwendung von *koromode* anstelle von *sode* als Bezeichnung des Ärmels hingewiesen. Wahrscheinlich hat sich die Verschiebung von *sode* auf *koromo* über den Ausdruck *koromode* vollzogen.

Im japanischen Altertum gab es verschiedene Arten, mit Hilfe magischer Praktiken einen Mann oder eine Frau zu sich zu locken. Juckten die Augenbrauen, war das ein Zeichen, von jemandem geliebt zu werden. Wenn man nieste oder sich der Gürtel von selbst löste, galt das als Vorzeichen für ein baldiges Treffen mit dem Geliebten. Um ein Treffen aktiv herbeizuführen, kratzte man sich selbst an den Augenbrauen, nieste²⁵³ oder löste den Gürtel des Gewandes.²⁵⁴ Ein weiteres Mittel war das Schlafen mit ausgebreiteten Haaren, wie im Langgedicht von Yakamochi.²⁵⁵ Gedichte, die solche Riten illustrieren, sind im *Man'yōshū* zahlreich:

眉根掻き
鼻ひ紐解け
待つらむか
何時しか見むと
思へるわれを

mayone kaki
hanahi himo hodoke
matsuramu ka
itsu shika mimu to
omoeru ware o

Die Augenbrauen kratzend,
niesend und mit
gelöstem Gürtel
wartest du auf mich?
Du, die ich so schnell als
möglich sehen will.
(MYS 11:2408)

Die Sitte des Ärmelumkehrens zum Heraufbeschwören eines Traums stammt möglicherweise aus China. *Kenshō* (ca. 1130–1210) zitiert im *Kokinshū-chū* (*Kokinshū*-Kommentar [1191]) eine Geschichte, in der die Frau eines gewissen Boqi der Tang-Dynastie mit verkehrtem Gewand schläft, worauf ihr Mann im Traum erscheint. Das *Bisha mondōchū* (*Bisha-mondō*-Kommentar [ca. Anfang 14. Jh.]) zitiert ausserdem ein chinesisches Gedicht von Bo Juyi, in dem eine Frau mit verkehrtem Gewand schläft und dann im Traum ihren verstorbenen Mann trifft.²⁵⁶ Sowohl in der Legende als auch im Gedicht wird nicht der Ärmel, sondern das Gewand gewendet. Ausserdem war in China das Umkehren des

²⁵³ Man glaubte, die Seele trete durch die Nase in den Körper ein und aus. Wenn man niest, tritt die Seele des Geliebten ein. Zu den verschiedenen magischen Praktiken, den Geliebten zu treffen, vgl. FURUHASHI (1987: 188 ff).

²⁵⁴ Beim Beischlaf pflegten die Liebenden sich gegenseitig den Gürtel zu lösen. Der gelöste Zustand ist aber auch der Zustand, in dem die Zauberkraft am wirksamsten ist. Vgl. FURUHASHI (1987: 179 ff).

²⁵⁵ Zu diesem Volksglauben vgl. FURUHASHI (1987: 205 f.).

²⁵⁶ Zitiert aus: MATSUDA, (1968–1975, Bd. 2: 144).

Gewandes offensichtlich ein Mittel, um selbst vom Geliebten zu träumen.

Meines Erachtens darf die Absicht, die sich hinter dem Ärmelumkehren verbirgt, nicht zu eng gesehen werden. Es handelt sich hier um einen Volksglauben, der rational nicht befriedigend erklärt werden kann. Indem die beiden Traumvorstellungen des Gedankentraums sowie des Besuchstraums parallel existierten, wird manifest, wie inkonsistent der ganze Traumglaube jener Zeit war und wie fließend die Grenze zwischen beiden Traumvorstellungen ist. Prinzipiell ist das Ziel all dieser Praktiken das gemeinsame Treffen von Liebenden im Traum. Wer wen im Traum besuchen geht, ist letztlich nicht relevant.

Somit war das Ärmelumkehren ursprünglich eine Praktik, um im Traum des Partners zu erscheinen. Als lyrisches Motiv hat sich der Sinn dieses Volksglaubens jedoch allmählich verwischt und wurde schliesslich zum Ritus, selbst vom Geliebten zu träumen. Diese Verschiebung begann bereits Ende der Nara-Zeit.

Das Herbeilocken des Geliebten ist vor dem sozialen Hintergrund der Heian-Zeit grundsätzlich ein typisch weibliches Motiv. Magische Praktiken, um einen Besuch zu verwirklichen, müssten von Frauen praktiziert werden. Oben angeführte *Man'yōshū*-Gedichte sind zum Teil jedoch auch aus der Sicht eines Mannes verfasst. Dies zeigt, dass die japanischen Dichter es hierbei nicht so genau nahmen.

Im *Kokinshū* kommt das Ärmelumdrehen ausser im Gedicht von Ono no Komachi nicht vor. In den folgenden Anthologien findet das Motiv, nun ersetzt durch das Umkehren des ganzen Gewandes, nach meinen Nachforschungen nur noch als Mittel, selbst vom Geliebten zu träumen, Verwendung. Ein Beispiel ist folgendes *tanka* aus dem *Gosen-shū*, dem Ono no Komachis Gedicht vermutlich als Prätext diente:

白露の おきてあいひ見ぬ 事よりは 衣返しつづ 寝なんとぞ思	<i>shiratsuyu no</i> ²⁵⁷ <i>okite aiminu</i> <i>koto yori wa</i> <i>kinu kaeshitsutsu</i> <i>nenan to zo omou</i>	Lieber als wachen und ihn nicht treffen, gedenke ich zu schlafen, mit gewendetem Kleid. (GSS 12:826)
--	--	--

Gleichzeitig vollzog sich eine Verschiebung von „Ärmel“ (*sode*) auf „Gewand“ (*koromo*). Weshalb sich diese Wandlung ergab, ist nicht be-

²⁵⁷ *Shiratsuyu*, der Tau, ist ein Kissenwort, das sich auf *okite* 起きて (wach sein) bezieht, da sich der Tau zu setzten (*okite* 置きて) pflegt.

kannt. Möglicherweise führte Komachi den Ausdruck als Erste ein. In der Folge entwickelte sich übrigens der Ausdruck (*kara*)*koromo* ([Chinesisches] Gewand) zu einem Kissenwort, welches das Verb *kaesu* einleitet. Der Begriff stand allerdings nicht mehr in Zusammenhang mit dem Schlaf oder Traum, sondern war nur noch Ausdruck der Sehnsucht.²⁵⁸ Ein Beispiel ist folgendes Gedicht von Minamoto no Kintada (?–948) aus dem *Gosenshû*, das ebenfalls Komachis *tanka* als Vorlage hat:

いとせめて	<i>itosemete</i>	Übermächtig ist meine
恋しきたびの	<i>koishiki tabi no</i>	Sehnsucht nach deinem
唐衣	<i>karakoromo</i>	Gewand (nach dir), ²⁵⁹
ほどなくかへす	<i>hodonaku kaesu</i>	die du auf Reisen bist.
人もあらなん	<i>hito mo aranan</i>	Gäbe es doch jemand, der dich
		sofort zu mir zurückbrächte!
		(GSS 11:1316)

Das *tanka* impliziert, dass dem Mann eine Traumbegegnung mit der Geliebten nicht genügt, sondern dass er sich diese sofort zurückwünscht. Es ist folglich anzunehmen, dass Kintada Komachis Gedicht als Wunsch, selbst vom Geliebten zu träumen, auffasste. Aufgrund der zitierten *Gosenshû*-Gedichte und der Tatsache, dass das Umkehren des Gewandes nach Komachi nur noch als Wunsch, selbst vom Geliebten zu träumen, Verwendung findet, ist es meines Erachtens wahrscheinlich, dass Komachis Gedicht auf diese Art ausgelegt werden muss. Die Beurteilung, wie Komachis Gedicht nun verstanden werden soll, hängt allerdings damit zusammen, wie gut Komachi mit diesem Volksglauben vertraut war, und welches *Man'yôshû*-Gedicht ihr als Prätext diente, respektive wie sie den Prätext auslegte. Eine direkte Vorlage aus China ist nicht gänzlich auszuschliessen, meines Erachtens jedoch unwahrscheinlich. Die Meinungen der Literaturwissenschaftler in Bezug auf Komachis *tanka* sind allerdings geteilt. Die klassische Komachi-Forschung, repräsentiert durch Keichû, liest es als Wunsch des lyrischen Ichs, selbst vom Geliebten zu träumen.²⁶⁰ Die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dem Geliebten ist so drängend, dass es, um ihn wenigstens im Traum treffen zu können, Ausflucht zum Volksglauben nimmt. Die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach dem Geliebten verschiebt sich aufgrund der Unerfülltheit der Beziehung in der Wirklichkeit auf den Traum. Liest

²⁵⁸ TANAKA (1984: 20).

²⁵⁹ *Karakoromo*, das chinesische Gewand, war zugleich eine Bezeichnung für die eigene Frau.

²⁶⁰ KEICHÛ (1973: 370 f.).

man Komachis *tanka* hingegen als Wunsch des lyrischen Ichs, im Traum des Geliebten zu erscheinen, impliziert dies die Absicht, im Traum des Geliebten zu erscheinen, seine Gegenliebe zu entfachen und in der Folge die Liebe in der Wirklichkeit zu realisieren. Die erste Auslegung ist somit traum- die zweite realitätsgerichtet. Die zweite Lesart findet insbesondere von der jüngeren Komachi-Forschung Unterstützung. Takasaki Masahide liest aus dem Gedicht sogar Beweise dafür heraus, Ono no Komachi sei eine Schamanin gewesen. Er versteht Komachis *tanka* als magisches Gedicht zur Erfüllung der Liebe herbeizuführen.²⁶¹ Erstens verwechselt Takasaki jedoch das lyrische Ich mit Ono no Komachi, zweitens deutet das Umkehren eines Gewandes nicht notgedrungen auf eine Schamanin hin, da es sich um einen lyrischen Topos handelt.

Meines Erachtens sollte Komachis Gedicht in erster Lesart rezipiert werden. Die "unendliche Sehnsucht" des lyrischen Ichs ist drängend und strebt nach sofortigem Trost. Im Übrigen halte ich es für unwichtig, wer hier wen besuchen geht. Das Gedicht drückt anhand des Traummotivs den Wunsch nach einem Treffen mit dem Geliebten aus und ist Ausdruck der Sehnsucht und der Einsamkeit des lyrischen Ichs.

Das dritte Traumgedicht von Ono no Komachi beschreibt die drängende Sehnsucht des lyrischen Ichs, die dazu führt, dass es zum Volksglauben Zuflucht sucht, um seine Liebe wenigstens im Traum zu verwirklichen. Das Umkehren des Ärmels ist ein Sujet aus dem *Man'yōshū*. Es kommt auch in der chinesischen Literatur vor, allerdings nicht im *Yutai xinyong* oder im *Youxian ku*. Deshalb stammen die Prätexte vermutlich aus dem *Man'yōshū*.

Komachis Gedicht wurde schliesslich Gegenstand abergläubischer Praktiken: Wollte man von seinem Liebsten träumen, so betete man zu den Traumgottheiten *Yume nushi no Kami* oder *Yume no myōdō Bosatsu*, legte eine Rechenmaschine (*soroban*) unter das Kopfkissen, kehrte die Bettdecke um und sagte vor dem Einschlafen Komachis Gedicht dreimal hintereinander auf.²⁶²

²⁶¹ TAKASAKI (1971: 68 f.).

²⁶² Vgl. MIURA (1904–1906: 301).

7.4.4 Der Traumgedichte zweite Serie: KKS 13:656–658

Die zweite Dreiergruppe von Ono no Komachis Traumgedichten befindet sich gegen Ende des Bandes 13 respektive im dritten Band der Liebesgedichte. Sie sind unter der Kategorie *chigiri o musunde, nao shitau koi* (Liebe nach einem Treffen mit dem Geliebten, wenn die Sehnsucht immer noch anhält) eingeordnet. Ferner stehen sie in einer Serie von Gedichten, in denen die Liebe beschrieben wird, die man vor den Augen der Gesellschaft verstecken muss (*hitome o shinobu koi*).

7.4.4.1 Das vierte Traumgedicht

現には さもこそあらめ 夢にさへ 人目を守ると 見るがわびしさ	<i>utsutsu ni wa samo koso arame yume ni sae hitome o moru to miru ga wabishisa</i>	Im wachen Leben mag es ja wohl so gelten. Aber noch im Traum meinen, anderer Blicke scheuen zu müssen: trostlos! (KKS 13:656)
---	---	--

Wörtliche Übersetzung: In der Wirklichkeit mag es ja wohl so sein, aber zu sehen, dass du (ich/wir) sogar im Traum die Blicke der Leute scheust (scheue/scheuen), ist bitter.

Das vierte Traumgedicht von Ono no Komachi ist ebenfalls in einfacher Sprache gehalten. Der Traum (*yume*) wird in Opposition zur Wirklichkeit beziehungsweise zum wachen Leben (*utsutsu*) gesetzt. Im Gegensatz zu obigen drei Gedichten wird hier über die Situation in der Wirklichkeit Aufschluss gegeben: Es ist die Gesellschaft, respektive die “Augen der Leute”, welche die Erfüllung der Liebesbeziehung in der Wirklichkeit verhindern. Der Traum als Ersatz für ein von der Gesellschaft verhindertes Treffen eines Liebespaars ist bereits im *Man'yōshū* ein beliebtes Thema der Traumlyrik:

うつせみの 人目繁くは ぬばたまの 夜の夢にを 継ぎて見えこそ	<i>utsusemi no hitome shigeku wa nubatama no yoru no ime ni o tsugite mie koso</i>	Wenn die Blicke der Menschen dieser vergänglichen Welt so lästig sind, erscheine mir im Traum, schwarz wie die Nuba-Frucht! (MYS 12:3108)
---	--	---

In den Gedichten des *Man'yōshū* ist der Traum jedoch meistens Zufluchtsstätte vor gesellschaftlichen Zwängen. Im Gegensatz dazu kommt in Komachis Gedicht nicht einmal ein Traumtreffen mit dem Geliebten zustande. Zunächst soll jedoch auf ein paar inhaltliche Kontroversen bezüglich Komachis *tanka* eingegangen werden.

Die Interpretation des Gedichts bietet verschiedene Schwierigkeiten. Erstens ist es nicht klar, wer die “die Augen der Leute” scheut, zweitens ist man sich nicht einig, wie das Verb *miru* (sehen) zu verstehen ist. Obige Übersetzung von Gundert lässt in Bezug darauf, wer die Augen der Menschen meidet, verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu. Da das Handlungssubjekt auf sprachlicher Ebene nicht explizit ist, kann das Gedicht auf drei verschiedene Arten gelesen werden:

- Das lyrische Ich meidet die Augen der Öffentlichkeit.

Die Angst vor der Gesellschaft ist so gross, dass sie sich in den Traum einschleicht und selbst dort ein erfülltes Traumtreffen mit dem Geliebten verhindert. Diese Auslegung, unter anderem von Maeda vertreten, kommt in der englischen Übersetzung von Felice Renee Fischer zum Ausdruck:

In waking daylight
One might well act that way;
But even in my dreams
I see myself hiding from people's eyes –
This is unhappiness indeed²⁶³

Im wachen Leben fürchtet sich das lyrische Ich vor den Augen der Öffentlichkeit, hält seine Liebe geheim und findet sich damit ab, dass die Sehnsucht nur im Traum gestillt werden kann. Das Wachbewusstsein schleicht sich aber in den Traum ein und verhindert sogar dort ein Treffen: Dies hat zur Folge, dass sich das lyrische Ich Selbstvorwürfe macht.²⁶⁴

- Sowohl das lyrische Ich als auch das Anspracheobjekt scheuen die Augen der Öffentlichkeit.

²⁶³ FISCHER (1972: 154).

²⁶⁴ MAEDA (1943: 101).

Diese Interpretationsweise kommt in einer englischen Übersetzung von Jane Hirshfield zum Ausdruck:

I know it must be this way
in the waking world,
but how cruel –
even in my dreams
we hide from other's eyes.²⁶⁵

Liest man das Gedicht auf diese Weise, ist die Liebe in der Wirklichkeit zwar grundsätzlich erfüllt, durch die gesellschaftlichen Zwänge aber erschwert. Das lyrische Ich findet sich mit dieser Situation in der Wirklichkeit ab, beklagt jedoch, dass selbst der Traum nicht die gewünschte Erfüllung bringt.

- Der Geliebte fürchtet die Augen der Öffentlichkeit.

Dies ist die verbreitetste Auslegung von Komachis *tanka*. Liest man das Werk auf diese Weise, ist es das Anspracheobjekt, das selbst im Traum keinen Besuch abstattet. Die Meinungen der japanischen Literaturwissenschaftler divergieren vor allem in der Frage, ob der Geliebte keinen Traumbesuch abstattet, oder ob in den drei letzten Verszeilen der Trauminhalt beschrieben wird. Verfechter der zweiten Lesart zitieren folgendes Gedicht, das als Prätext für Komachis *tanka* gedient haben soll:

直に逢はず あるは諾なり 夢にだに 何しか人の 言の繁けむ	<i>tada ni awazu aru wa ube nari ime ni dani nani shika hito no koto no shigekemu</i>	Es mag so sein, dass wir uns nicht direkt treffen können, Aber weshalb sind die Worte der Menschen selbst im Traum so lästig? (MYS 12:2848)
---	---	---

Auf den ersten Blick unterscheidet sich dieses Gedicht inhaltlich kaum von Komachis *tanka*. In beiden treffen sich die Liebenden nur im Traum, und in beiden dringt das Gerede der Menschen bis in den Traum, (vorausgesetzt, Komachis Gedicht wird auf diese Weise gelesen). Ich denke jedoch das *Man'yōshū*-Gedicht müsste wie folgt übersetzt werden:

直に逢はず あるは諾なり	<i>tada ni awazu aru wa ube nari</i>	Es mag so sein, dass wir uns nicht direkt treffen können,
-----------------	--	--

²⁶⁵ THE INK DARK MOON (1988: 14).

夢にだに
何しか人の
言の繁けむ

*ime ni dani
nani shika hito no
koto no shigekemu*

Aber wenn wir uns nur im
Traum treffen, weshalb sind
die Worte der Menschen
dann so lästig?
(MYS 12:2848)

Die Liebenden treffen sich zwar nur im Traum, das Gerede der Menschen in der Wirklichkeit hört jedoch nicht auf. Diese Lesart wird jedoch durch ein Vorwort des *Man'yōshū*-Gedichts in Frage gestellt. Es lautet: "In einem gewissen Buch steht geschrieben: Im wachen Leben mag es ja wohl so sein, aber selbst im Traum... (*utsutsu ni wa ube mo awanaku ime ni sae*)".²⁶⁶ Aufschlussreich ist das Nachwort jedoch insbesondere deshalb, weil es mit dem Oberstollen von Komachis Gedicht beinahe identisch ist: *Utsutsu ni wa samo koso arame yume ni sae*... Die beiden Formulierungen sind sich so ähnlich, dass es ausgeschlossen ist, dass Ono no Komachi dieser Satz aus dem *Man'yōshū* unbekannt war.

Meines Erachtens ist es nicht wichtig, ob Komachis *tanka* eine Klage darüber ist, dass die Wirklichkeit selbst in den Traum eindringt, oder ob das lyrische Ich seinem Schmerz Ausdruck verleiht, den Geliebten selbst im Traum nicht zu treffen. Gemeinsam ist beiden Lesarten, die Liebe finde nicht nur in der Wirklichkeit sondern auch im Traum keine Erfüllung. Der Ausdruck sogar (*sae*) deutet darauf hin, der Traum sei ursprünglich als Ort angesehen worden, wo die Liebe Erfüllung finden kann, wo eine Treffen mit dem Geliebten möglich ist. Vor dem Hintergrund des Gedichts steht somit die Verzweiflung in Bezug auf die Wirklichkeit, mit dem Unterschied, dass nun auch der Traum keinen Zufluchtsort mehr darstellt.

Tanaka zufolge spricht aus Komachis Gedicht nicht bloss ein Gefühl der Bitterkeit oder Traurigkeit, sondern ein Vorwurf: Das lyrische Ich nimmt dem Geliebten übel, im Traum die Augen der Öffentlichkeit zu scheuen, obwohl dies im Traum nicht nötig ist. Tanaka weist darauf hin, dass *hitome o moru* (Die Augen der Menschen scheuen) nicht impliziert, ein Treffen sei in der Wirklichkeit unmöglich sondern nur erschwert. Der Ausdruck *moru* wird bereits im *Man'yōshū* häufig verwendet. Er bedeutet soviel wie "auf der Hut sein" und bezeichnet eine Aufmerksamkeit gegenüber einem Blick auf sich selbst eines Dritten, mit dem Ziel, einen

²⁶⁶ 或る本の歌に曰はく、現にはうべも逢はなく夢にさえ。Vgl. MAN'YŌSHŪ (1957–1962, Bd. 3: 259).

Moment zu erhaschen, in dem sich dessen Augen abwenden. *Moru* bezeichnet somit das Warten auf eine Gelegenheit, die Geliebte zu treffen.²⁶⁷ Zum Vergleich ein Gedicht aus dem *Man'yōshū*:

心無き	<i>kokoro naki</i>	Ach, dieser herzlose Regen!
雨にもあるか	<i>ame ni mo aru ka</i>	Auf die Augen der Leute
人目守り	<i>hitome mori</i>	achtend, wollte ich wenigsten
乏しき妹に	<i>tomoshiki imo ni</i>	heute dich, meine Geliebte,
今日だに逢はむを	<i>kyō dani awamu o</i>	treffen!
		(MYS 12:3122)

Liest man Komachis Gedicht gemäss Tanakas Interpretation, müsste es folgendermassen übersetzt werden: “Es mag ja so sein, dass du die Augen der Menschen fürchtest und mich deshalb so selten besuchen kommst, aber dass du sogar im Traum die Augen der Öffentlichkeit meidest, das nehme ich dir schon übel”. Tanaka zufolge wurde das Gedicht in der Situation verfasst, als die Besuche von Ono no Sadaki ausblieben, die Sehnsucht von Komachi jedoch grösser wurde. Tanakas Ansatz kann nicht grundsätzlich verworfen werden. Allerdings sollte die Gedichtinterpretation textimmanent bleiben, und nicht, wie Tanaka es tut, auf Spekulationen hinsichtlich einer realen Liebesbeziehung von Ono no Komachi beruhen.

Der Grund dafür, dass selbst ein Traumtreffen nicht auf die gewünschte Art zustande kommt, kann ausserdem als Klage des lyrischen Ichs über die mangelnde Sehnsucht des Geliebten ausgelegt werden, basierend auf der Vorstellung des mystischen Besuchstraums. Das Gedicht wäre somit Ausdruck der einseitigen Liebe. Gedichte, die den Besuchstraum als mystisches Beweismittel einer einseitigen Liebe einsetzen, sind im *Kokinshū* häufig:

恋ふれども	<i>kouredomo</i>	Dass ich dich trotz meiner
逢ふ夜のなきは	<i>au yo no naki wa</i>	Liebe nicht treffe –
忘草	<i>wasuregusa</i>	Ist es, weil die
ゆめ路にさへや	<i>yumeji ni sae ya</i>	Vergessenspflanze selbst auf
生ひしげるらむ	<i>oishigeruramu</i>	dem Traumpfad wächst?
		(KKS 15:766)

Gleich wie in KKS 15:766 wird in Komachis Gedicht, sollte es wirklich auf dem Prinzip des Besuchstraums basieren, der Ausdruck der einseitigen Liebe indirekt dargestellt, indem der Grund für das Fernbleiben des

²⁶⁷ TANAKA (1984: 159 f.).

Geliebten im Traum auf seine Furcht vor der Gesellschaft zurückgeführt wird. Das lyrische Ich redet sich in seiner Einsamkeit ein, dass die seltenen oder ganz ausbleibenden Besuche auf äussere Umstände zurückzuführen sind. Der Traum jedoch, der eine Dimension darstellt, die eine von gesellschaftlichen Zwängen freie Manifestation der Seele ist, wird nun zum Beweis der einseitigen Liebe. Wird das Gedicht auf diese Weise verstanden, so haben wir wiederum ein lyrisches Ich, das stark im mystischen Traumglauben verhaftet ist, dies aber durch geschicktes Rasonieren kaschiert. Das, was für das lyrische Ich bitter ist, ist somit nicht der Umstand, dass der Geliebte nicht im Traum erscheint, sondern die laue Sehnsucht nach ihr.. Diese Auslegung findet durch ein *Kokinshû*-Gedicht von Fujiwara no Toshiyuki Unterstützung, dem Komachis *tanka* als Prätext gedient haben soll. Das Gedicht stammt aus einem Gedichtwettbewerb im Palast der Kaiserin aus der Kanpyô Ära (889–897).

住の江の
岸による波
よるさえや
夢の通ひじ
人目よく覧

*suminoe no
kishi ni yoru nami
yoru sae ya
yume no kayoiji
hitome yokuramu*

Meidet mein Geliebter
die Augen der Menschen
selbst auf dem Traumpfad
in der Nacht,
die naht, wie die Wellen
an die Küste von Suminoe?
(KKS 12:559)

Das Gedicht, aufgrund der Bewegung auf dem Traumpfad vermutlich aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst, wird im Allgemeinen als Ausdruck der einseitigen Liebe verstanden. Dies wird geschickt im Bild des Traumpfads, auf dem sich der Mann vor den Blicken der Menschen versteckt, dargestellt.

Aufgrund des Vergleichs mit Fujiwara no Toshiyukis *tanka* ist es wahrscheinlich, dass Komachis viertes Traumgedicht eine auf dem Prinzip des Besuchstraums basierende Klage über die einseitige Liebe ist. Auf sprachlicher Ebene könnte es allerdings ebenso gut in der Tradition des *Man'yôshû* als einfache Klage über eine in der Wirklichkeit durch die Gesellschaft erschwerte Liebesbeziehung gelesen werden, die auch im Traum nicht die erhoffte Erfüllung bringt. Dies ist unter anderem die Lesart, die im *Komachi shû* impliziert ist. Dort wurde das Gedicht mit einem Vorwort (*kotobagaki*) versehen, das besagt, Ono no Komachi habe das Gedicht aus Sehnsucht nach einem Mann von hohem Rang

verfasst.²⁶⁸ Das Vorwort war Anlass, Ono no Komachi eine unerfüllte Liebe zu einem Mann von hohem Stand, etwa zu Kaiser Ninmyō, nachzusagen. Die Klage über die lästigen Blicke der Menschen ist bestimmt auf standesrestriktive Ursachen zurückzuführen. Der Topos ist jedoch so konventionalisiert, dass er keinerlei Rückschlüsse auf eine bestimmte historische Persönlichkeit zulässt.

Aufgrund intertextueller Untersuchungen von Komachis viertem Traumgedicht ist das Werk vermutlich eine geschickte Kombination von MYS 12:2848 (*tada ni awazu...*) mit dem Prinzip des Besuchstraums. Es ist die Schilderung der Einsamkeit einer einseitig liebenden Frau. Dies wird über den Umweg der gesellschaftlichen Zwänge, die sogar ein Traumtreffen verhindern, dargestellt. Sowohl die Anspielung auf die Zwänge der Gesellschaft als auch der mystische Beweis der einseitigen Liebe durch den Traum sind Motive, die bereits in den Traumgedichten des *Man'yōshū* häufig sind und im *Kokinshū* weitergeführt wurden. Aus der chinesischen Poesie zeigen sich keine direkten Adaptationen. Die indirekte Formulierung der Emotionen verbunden mit logischem Rasonieren zeigt jedoch Einflüsse aus der festländischen Dichtkunst der späten Sechs Dynastien.

7.4.4.2 Das fünfte Traumgedicht

かぎりなき 思ひのままに 夜も来む 夢路をさへに 人はとがめじ	<i>kagiri naki omoi no mama ni yoru mo komu yumeji o sae ni hito wa togameji</i>	Der unendlichen Sehnsucht gehorchend will ich kommen auf des Traums nächtlichen Pfaden – die doch werden sie mir nicht schmälen. (KKS 13:657)
---	--	--

Wörtliche Übersetzung: Grenzenloser Sehnsucht folgend 1. will ich auch/wenigstens in der Nacht kommen 2. komm auch/wenigstens in der

²⁶⁸ Das Vorwort lautet: *Yamu goto naki hito no shinobitamau ni* やむごとなき人のしのび給ふに. In einer *ihon*-Ausgabe (andere Fassung) des *Komachi shū* lautet das Vorwort *tsutsumu koto arishi hito no yume ni mo uchitokenu sama ni mieshi* つつむ事ありし人のゆめにもうちとけぬさまに見えし (Als sie einem Mann, der sich vor den Augen der Öffentlichkeit verstecken musste, auch im Traum nicht nahe kommen konnte). In anderen Ausgaben des *Komachi shū* fehlt dieses Vorwort jedoch. Vgl. MAEDA (1943: 324).

Nacht.²⁶⁹ Wenigstens auf dem Traumpfad werden die Leute wohl nicht tadeln.

Das fünfte Traumgedicht von Ono no Komachi hat die meisten Kontroversen ausgelöst. Deshalb soll es etwas detaillierter untersucht werden. Der Ausdruck *omoi*, die Sehnsucht, ursprünglich *omohi* ausgesprochen, ist vermutlich ein Wortspiel (*kakekotoba*) mit *hi* (Flamme). Die Flamme kann in Komachis Gedicht sowohl Ausdruck der brennenden Leidenschaft sein als auch das Licht, das den Traumpfad beleuchtet und den Weg zum Geliebten weist. Die mehrdeutige Verwendung von *omo(h)i* ist eine rhetorische Technik, die in Japan erst seit dem *Kokinshū* populär ist.²⁷⁰ Der Vergleich der Regung des Herzens mit Feuer ist ein Bild, das sich bereits in der chinesischen Dichtung Beliebtheit erfreute. Der Ausdruck *yumeji* (der Traumpfad), als lyrische Bezeichnung des Weges, auf dem die vom Körper losgelöste Seele im Schlaf wandelt, wurde von Komachi vermutlich zum erstenmal verwendet.

Insbesondere in Bezug auf die Interpretation der dritten Verszeile gibt es verschiedene Kontroversen. Erstens ist man sich auf Seiten der Literaturwissenschaft nicht einig, wer das Handlungssubjekt des Verbs *ku* (kommen) ist, das hier in der Flexionsform *komu* verwendet wurde. *Ku* bedeutet eigentlich eine Bewegung zum Sprechsubjekt hin. ("Kommen" kann im modernen Japanisch nicht wie im Deutschen auch im Sinne einer Bewegung zum Sprechobjekt hin gebraucht werden.) Das SNKBT liest Komachis Gedicht deshalb als Hoffnung des lyrischen Ichs auf einen Besuch des Geliebten im Traum. Das Verbalsuffix *-mu* drückt, liest man das Gedicht auf diese Weise, eine einladende Aufforderung aus.²⁷¹ Die unendliche Sehnsucht wäre dann allerdings nicht Attribut des Geliebten, sondern des lyrischen Ichs. Die Sehnsucht der Frau wird zum Führer, die die Seele des Geliebten über den Traumpfad zu sich lockt. Versteht man *omo(h)i* als Wortspiel mit *hi* (Feuer), ist die Leidenschaft des lyrischen Ichs sowohl die Kraft, die die Seele des Geliebten zu sich heranzieht, als auch das Licht, das den Traumpfad beleuchtet und den Weg weist. Die grenzenlose (*kagiri naki*) Sehnsucht überwindet Raum und Zeit und bewirkt, dass wenigstens ein Traumtreffen zustande

²⁶⁹ Beide Übersetzungen sind möglich. Das Problem wird später besprochen.

²⁷⁰ SEKINE (1976: 105). Allerdings weisen nicht alle Kommentare darauf hin. Offenbar sind sich die Literaturwissenschaftler nicht einig, ob es sich hier wirklich um ein doppeldeutiges Wort handelt.

²⁷¹ ZENYAKU KOGO REIKAI JITEN (1987: 1005).

kommt. Komachis *tanka* müsste dann folgendermassen übersetzt werden:

Die grenzenlose Flamme
meiner unendlichen Sehnsucht als Führer
komm bitte in der Nacht –
Auf dem Traumpfad wenigstens
werden die Menschen doch wohl nicht vorwurfsvoll sein.

Im klassischen Japanisch konnte *ku* jedoch ebenfalls als Bewegung zum Sprechobjekt hin verwendet werden, gleich wie wenn man auf Deutsch sagt: ich werde zu dir ‚kommen‘.²⁷² Die Verwendung des Verbs *ku* betont somit das Ankommen beim Geliebten. Versteht man das Verb *ku* im Sinn von „gehen“, drückt das Verbalsuffix *-mu* nicht eine Aufforderung, sondern eine Intention aus. Üblicherweise wird KKS 13:657 (*kagiri naki...*) auf diese Weise rezipiert, wie sie auch in der deutschen Übersetzung von Gundert am Kapitelanfang zum Ausdruck kommt. Folgendes *tanka* aus dem *Man'yōshū* soll als Vorlage zu Komachis fünftem Traumgedicht gedient haben:

人の見て	<i>hito no mite</i>	Im Traum
言咎めせぬ	<i>koto togamesenu</i>	wo die Leute nicht tadeln,
夢にわれ	<i>ime ni ware</i>	werde ich dich heute Nacht
今夜至らむ	<i>koyoi itaramu</i>	besuchen kommen.
屋戸閉すなゆめ	<i>yado sasu na yume</i>	Schliess die Tür nicht!
		(MYS 12:2912)

Die Ähnlichkeit dieses Gedichts mit demjenigen von Komachi ist offensichtlich: Sowohl die Idee als auch die Sprache mit vier identischen Wörtern *hito* (die Menschen), *togamu* (tadeln), *yoi* (die Nacht) und natürlich *ime* respektive *yume* (der Traum), lassen vermuten, dass Ono no Komachi dieses *tanka* nicht unbekannt war. Allerdings ist in Komachis Gedicht der Gedankengang umgekehrt. In MYS 12:2912 (*hito no mite*) bezieht sich der Oberstollen des Gedichts auf den Traum, der Unterstollen auf die Wirklichkeit. In Komachis *tanka* hingegen beruft sich der Oberstollen auf die Wirklichkeit und der Unterstollen auf den Traum. Dadurch entsteht in Komachis Gedicht zwischen den beiden Gedichtshälften ein Gedankensprung von Nacht auf Traum, der im *Man'yōshū*-Gedicht fehlt. Im Oberstollen plant das lyrische Ich ihren Geliebten am Abend zu besuchen, wobei im Gegensatz zum *Man'yōshū*-Gedicht der Abend zeitlich nicht konkretisiert ist, das heisst, es ist nicht klar, ob die

²⁷² KUBOTA (1965, Bd. 2: 144).

Frau ihren Geliebten heute Nacht oder vielleicht gar jede Nacht besuchen will. Im Unterstollen drückt sie die Hoffnung aus, die Leute mögen im Traum nicht vorwurfsvoll sein. Es ist deshalb anzunehmen, dass *yoru* (die Nacht) nicht wörtlich bedeutet, die Frau habe wirklich vor, den Mann in der Nacht zu besuchen, sondern dass der Ausdruck *yoru* stellvertretend für "Traum" steht, durch "Nacht" deshalb ersetzt, weil das Wort Traum im Unterstollen bereits vorkommt.²⁷³ Liest man das Gedicht auf diese Weise, beschreibt es den einfachen Wunsch, den Geliebten im Traum zu treffen. Deshalb findet diese Auslegung breite Unterstützung.

Eine weitere Kontroverse in der dritten Verszeile besteht in Bezug auf die Bedeutung der korrelativen Postposition *mo*. Normalerweise bedeutet *mo* "auch". Komachis Gedicht wird üblicherweise, basierend auf der Übersetzung von Teele, wie folgt gelesen:

Giving in
to inexhaustible fires of longing
I will come at night as well –
at least on the paths of dreams
no one will blame me.

Versteht man *mo* im Sinn von "auch", so muss "die Nacht" folglich in Absetzung zu etwas stehen, das auf sprachlicher Ebene im Gedicht nicht zum Ausdruck kommt. Die klassische Ansicht ist nun, dass "die Nacht" (*yoru*) im Gegensatz zu "der Tag" (*hiru*) steht. Im Sinn von: Ich möchte dich nicht nur am Tag, sondern auch in der Nacht besuchen kommen. Hier gibt es seitens der Literaturwissenschaftler wiederum verschiedene Interpretationsansätze.²⁷⁴ Ich werde darauf jedoch nicht eingehen, da meines Erachtens in Komachis *tanka* keine Polarität zwischen Tag und Nacht manifest ist, und zwar aus folgenden Gründen: Erstens wurde oben bereits erläutert, dass *yoru* (die Nacht) stellvertretend für *yume* (der Traum) steht. Der Traum ist jedoch kein adäquater Gegenpol zum Tag. Zweitens ist es kaum wahrscheinlich, dass sich im 9. Jahrhundert in Japan Liebespaare bei Tag zu treffen pflegten. Ausserdem waren es

²⁷³ Diese These wurde von Motoori Norinaga vorgeschlagen. Norinaga meint, *yoru mo komu* sollte eigentlich *yume ni mo komu* (will ich auch/wenigstens im Traum kommen) lauten. Da aber in der vierten Verszeile das Wort *yume* bereits vorkomme, und da ausserdem *yume ni mo komu* sechs Silben habe, habe Komachi *yume* durch *yoru* ersetzt. Vgl. MOTOORI (1969: 179).

²⁷⁴ Für eine umfassende Darlegung der verschiedenen Standpunkte vgl. TANAKA (1984: 164 f.).

damals die Männer und nicht die Frauen, die sich zu ihrer Geliebten begaben. Auf diesen Punkt wird später näher eingegangen. Vermutlich steht die korrelative Postposition *mo* deshalb nicht in Absetzung zum Tag, sondern zur Wirklichkeit, respektive zum Wachleben. Der Oberstollen des Gedichts würde demnach lauten: „Ich will dich nicht nur in der Wirklichkeit, sondern auch im Traum besuchen“. Aufgrund des Unterstellens wird nun aber ersichtlich, dass die Gesellschaft eine Liebesbeziehung in der Wirklichkeit nicht sanktioniert. Liest man das Gedicht im Sinn von Teeles obiger Übersetzung, macht es keinen Sinn.

Komachis *tanka* kann meines Erachtens viel einfacher ausgelegt werden, indem die korrelative Postposition *mo* im Sinn von „wenigstens“, respektive als „niedrigste Grenze eines Wunsches“²⁷⁵ gelesen wird. Diese Wortbedeutung verzeichnen klassische Wörterbücher. Da ein Treffen in der Wirklichkeit durch die Kritik der Gesellschaft verunmöglicht wird, will die Frau ihren Liebhaber wenigstens im Traum besuchen können. Der Traum wird somit zum einzigen Mittel, den Geliebten zu treffen. Komachis *tanka* kann deshalb als einfachen Wunsch einer Frau nach einem Traumtreffen, ausgelöst durch die Unmöglichkeit eines Treffens in der Wirklichkeit ausgelegt werden.²⁷⁶ Diese Rezeption ist jedoch ebenfalls problematisch. Wie oben bereits angedeutet, war es in der Heian-Zeit für Frauen nicht üblich, ihre Liebhaber zu besuchen. Sie waren dazu verurteilt, passiv auf einen Besuch ihres Mannes oder Liebhabers zu warten.²⁷⁷ Dies ist der Grund, weshalb *komu* „kommen“ in Komachis *tanka* von verschiedener Seite als Bewegung vom Objekt zum lyrischen Ich hin im Sinn von „kommen“ und nicht von „gehen“ verstanden wird.

Katagiri Yōichi schlägt jedoch eine weitere Auslegung vor: Ihm zufolge verfasste Komachi das *tanka* aus der fiktiven Sicht eines Mannes. Wie bereits erwähnt, war es in der chinesischen Poesie der Sechs Dynastien üblich, aus dem Standpunkt einer auf ihren Mann wartenden Hofdame zu dichten. Wie bereits erwähnt, gewann in Japan das Dichten aus der fiktiven Sicht einer Frau insbesondere seit Mitte des 8.

²⁷⁵ ZENYAKU KOGO REIKAI JITEN (1987: 800).

²⁷⁶ In der *genei*-Ausgabe des *Kokinshū* ist *mo* übrigens durch die neutrale, subjektanzeigende Postposition *wa* ersetzt worden, wodurch sich die Interpretationsschwierigkeiten lösen. Allerdings glaube ich nicht, dass die ursprüngliche Form des Gedichts *wa* verwendete.

²⁷⁷ Über die Rolle der Frau, die Tradition der Ehe und der Liebe in der Heian-Zeit vgl. MOROSAWA (1970).

Jahrhunderts an Popularität. Viele dieser Gedichte sind gerade aufgrund der Bewegung zum Liebespartner hin geschlechtsspezifisch identifizierbar. Als Beispiel das *tanka* von Priester Sosei:

今こむと	<i>ima komu to</i>	Nur weil du sagtest,
言ひし許に	<i>iishi bakari ni</i>	du kämest gleich,
長月の ²⁷⁸	<i>nagatsuki no</i>	so habe ich geharrt deiner,
ありあけの月を	<i>ariake no tsuki o</i>	bis ach, nun aufgegangen
待ちいでつる哉	<i>machiidetsuru kana</i>	der Mond der Morgenfrühe,
		in der langen Herbstnacht
		des Neunten Monats! ²⁷⁹
		(KKS 14:691)

Die Einflüsse der chinesischen Dichtung kommen durch die lange Herbstnacht und die wartende Frau zum Ausdruck. Das Verb *komu* (kommen) beweist, dass das Gedicht aus der fiktiven Sicht einer Frau stammt. Hier stellt sich eine interessante Frage: Wurden nicht vielleicht mehr Gedichte, die heute als Gefühlsausdruck eines Mannes gelesen werden (da eindeutige sprachliche Anzeichen fehlen), in Wirklichkeit aus der Sicht einer Frau verfasst? Dies ist allerdings eine Hypothese, deren Verifikation weitere Nachforschungen erfordert.

Da es in Komachis Traumgedicht, liest man das Verb *ku* im Sinn einer Bewegung vom Sprechsubjekt weg, das lyrische Ich ist, das den Geliebten im Traum besuchen geht, schliesst Katagiri Yôichi, Komachi habe ihr Gedicht bewusst aus der Position eines Mannes verfasst.²⁸⁰ Daraus folgert er, das vierte Traumgedicht sei ebenfalls aus der Sicht eines Mannes entstanden. Einen Beweis dafür sieht er darin, dass es normalerweise die Frauen waren, welche die Augen der Öffentlichkeit fürchteten.²⁸¹

Allerdings gibt es sowohl in China als auch in Japan kaum Beispiele für Frauengedichte die auf der fiktiven Sicht eines Mannes basieren. In China waren die meisten Dichter Männer, daher war das Dichten aus der Sicht einer Frau reizvoll. Meines Erachtens gibt es keinen stringenten Grund, weshalb Komachi das *tanka* ausgerechnet aus der Sicht eines

²⁷⁸ *nagatsuki* ist ein doppeldeutiges Wort und bedeutet sowohl "die lange Herbstnacht" als auch "der Neunte Monat" im Mondkalender.

²⁷⁹ Übersetzung in leicht revidierter Form zitiert aus: DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987: 20).

²⁸⁰ KATAGIRI (1991: 163). Vgl. auch KATAGIRI (1995: 12 f.).

²⁸¹ KATAGIRI (1995: 12).

Mannes geschrieben haben soll, war der Rollentausch in China doch ausschliesslich ein Mittel, den Gefühlszustand einer wartenden Frau (*matsu onna*) darzustellen. Das Verb *komu* kann im klassischen Japanisch zwar im Sinn von “gehen” verwendet werden, aber normalerweise bezeichnet es doch eine Bewegung zum Sprechsubjekt hin. Katagiri Yôichis These ist deshalb unwahrscheinlich.

Will man das Verb *ku* in Komachis *tanka* wirklich im Sinn von “gehen” und nicht von “kommen” verstehen, eröffnet sich eine weitere Interpretationsmöglichkeit: Das Verbot für Frauen, ihren Geliebten aus eigener Initiative besuchen zu gehen, wird im Traum aufgelöst. Der Traum ist ein Ort der Freiheit vor gesellschaftlichen Schranken, ein Ort, wo die Frau nicht mehr dazu verurteilt ist, passiv auf ihren Mann zu warten. Diese Lesart bestätigt der Gebrauch der Wendung *yumeji* (der Traumpfad). Kubota Utsubo postuliert, “der Traumpfad” in Komachis Gedicht sei lediglich eine elegante Umschreibung für den Traum.²⁸² Das stimmt natürlich, aber der Ausdruck wird doch immer benützt, um das Bild eines Weges zu evozieren. Die Wendung “der Traumpfad” könnte deshalb in Opposition zum Weg hin zum Geliebten in der Wirklichkeit verwendet worden sein. Einer Hofdame war es damals nicht erlaubt, sich selbst zum Geliebten zu begeben. Die Benützung des Traumpfads ist aber gestattet. Der Traum ist die Dimension, in der sich das lyrische Ich frei und ohne die Schranken der Gesellschaft nach Gutdünken bewegen kann. Ein Befürworter dieser Rezeptionsweise ist unter anderem Matsuda.²⁸³ Die Idee, den Traumpfad aus eigenem Willen zu beschreiten, die Konvention in der Wirklichkeit umzudrehen und den Mann aus eigenem Antrieb zu besuchen, kann gemäss Ôtsuka, vorausgesetzt diese Lesart ist tatsächlich von der Autorin intendiert, als Komachis Original bezeichnet werden.²⁸⁴

Eine Frau, die dem Wunsch Ausdruck verleiht, aktiv ihren Partner besuchen zu gehen, widerspricht allerdings den ästhetischen Vorstellungen der Heian-Zeit. Die ideale Frau war die sehnsüchtig auf ihren Mann wartende Frau. Raud beispielsweise zeigt, wie die Bewegung auf dem Traumpfad in der japanischen Lyrik den gesellschaftlichen Konventionen in der Wirklichkeit angepasst wurde.²⁸⁵ Im *Man'yôshû* erscheinen

²⁸² KUBOTA (1965, Bd. 2: 144).

²⁸³ Vgl. MATSUDA (1968–1975, Bd. 2: 275 f.).

²⁸⁴ ÔTSUKA (1992: 174).

²⁸⁵ RAUD (1999: 68).

allerdings vereinzelt Gedichte, in denen eine Bewegung der Frau zum Ausdruck kommt. Selbst in Traumgedichten wird dies zuweilen offenbar:

吾妹子を 夢に見え来と 大和路の 渡瀬ごとに 手向そわはする	<i>wagimoko ni ime ni mie ko to yamatoji no watarize goto ni tamuke zo waga suru</i>	An jeder Stromschnelle auf dem Weg nach Yamato bringe ich ein Opfer dar, damit du mich im Traum besuchen kommst. (MYS 12:3128)
--	--	---

Daher weist Kubukihara auf Ähnlichkeiten von Komachis Traumgedichten zur Traumlyrik des *Man'yōshū* hin. Auf dieser Basis wird bisweilen gar der männliche, aktive Charakter von Komachis Traumlyrik erwähnt, der ebenfalls in die Tradition des *Man'yōshū* plazierte wird.²⁸⁶ Allerdings bezieht sich in den Traumgedichten des *Man'yōshū* die Bewegung der Frau zum Mann hin nur in Gedichten, die den Wunsch eines Mannes nach einem Traumbesuch der Geliebten ausdrücken. Der aktive Wunsch einer Frau nach einem Traumbesuch ist auch im *Man'yōshū* nicht üblich. Raud zitiert ein *Shinkokinshū*-Gedicht von Nijōin no Sanuki, das ihr zufolge aus der Sicht eines Mannes verfasst wurde. Es handelt sich jedoch offenbar um eine Fehllesung, denn das *tanka* ist Ausdruck einer wartenden Frau.²⁸⁷ Trotzdem kann nicht ganz ausgeschlossen werden, Komachis Traumgedicht formuliere den aktiven Wunsch des weiblichen lyrischen Ichs, ihren Liebhaber im Traum zu besuchen. Obige Ausführungen eröffnen somit drei Interpretationsmöglichkeiten von Komachis Gedicht:

- Das lyrische Ich ist eine Frau, die hofft, ihr Geliebter komme sie im Traum besuchen.
- Das lyrische Ich ist eine Frau, die plant, ihren Geliebten im Traum zu besuchen.
- Das lyrische Ich ist ein Mann, der plant, seine Geliebte im Traum zu besuchen.

Gemeinsam ist allen Interpretationsweisen: Das lyrische Ich sucht ein Traumtreffen, weil ein Treffen in der Wirklichkeit nicht möglich ist. Die Ursache hierfür wird wie in viertem Traumgedicht in gesellschaftlichen Restriktionen gesucht. Der Traum ist eine Dimension, wo die Wirklich-

²⁸⁶ Vgl. KUBUKIHARA (2001: 37 ff).

²⁸⁷ RAUD (1999: 76).

keit nicht einzudringen vermag und bildet einen wünschenswerten Ersatz. Komachis Gedicht liegt somit in der Tradition des *Man'yōshū*:

人の見て 言とがめせぬ 夢にだに やまず見えこそ わが恋息まむ	<i>hito no mite koto togamesenu ime ni dani yamazu miekoso waga koi yamamu</i>	Wenigstens Im Traum wo die Leute nicht tadeln, besuch mich ununterbrochen! Dann wird meine Sehnsucht wohl Trost finden. (MYS 12:2958)
---	--	--

Die Verhinderung eines Treffens mit dem Geliebten aufgrund gesellschaftlicher Zwänge ist in der chinesischen Poesie, zumindest in den oben untersuchten chinesischen Traumgedichten, kein Thema. Trotzdem kann Komachis *tanka* auf ein chinesisches Gedicht zurückgeführt werden. Keichū zitiert als Prätext zu MYS 12:2912 (*hito no mite*) – das wiederum als Prätext zu Komachis Gedicht gedient haben soll – eine Textpassage des *Youxian ku*.²⁸⁸ Zum direkten Vergleich sollen die drei Gedichte hier zitiert werden:

今宵莫閉戸 夢里向渠辺	Schliess heute Nacht die Tür nicht, denn ich werde dich im Traum besuchen. (YHK)
----------------	--

人の見て 言咎めせぬ 夢にわれ 今夜至らむ 屋戸閉すなゆめ	<i>hito no mite koto togamesenu ime ni ware koyoi itaramu yado sasu na yume</i>	Im Traum wo die Leute nicht tadeln, werde ich dich heute Nacht besuchen kommen. Schliess die Tür nicht! (MYS 12:2912)
---	---	--

かぎりなき 思ひのままに 夜も来む 夢路をさへに 人はとがめじ	<i>utsutsu ni wa sa mo koso arame yume ni sae hitome o moru to miru ga wabishisa</i>	Der unendlichen Sehnsucht gehorchend will ich kommen auf des Traums nächtlichen Pfaden – die doch werden sie mir nicht schmälen. (KKS 13:657)
---	--	--

MYS 12:2912 übernimmt aus dem chinesischen Gedicht die Idee des Offenlassens der Tür und ergänzt das Gedicht durch die Hoffnung, im Traum möge die Kritik der Menschen ausbleiben. Komachi wiederum lässt das Offenlassen der Tür weg und übernimmt bloss die Hoffnung, die Leute mögen im Traum nicht voller Vorwürfe sein. Das chinesische

²⁸⁸ KEICHŪ, (1973, Bd. 8: 421).

Gedicht fand möglicherweise den Weg indirekt über das *Man'yōshū* in Komachis Text.

Ono no Komachis fünftes Traumgedicht lässt keine eindeutige Interpretation zu. Es drückt entweder den Wunsch nach einem Traumbesuch des Geliebten aus, oder die Absicht, den Geliebten selbst im Traum zu besuchen. Unter der Prämisse, das Begehen des Traumpfads verweise auf ein männliches Aussagesubjekt, dürfte allerdings die erste Lesart wahrscheinlicher sein. Gemeinsam ist beiden Rezeptionen die Sehnsucht nach einem Traumtreffen, ausgelöst durch eine durch gesellschaftliche Zwänge verhinderte Erfüllung der Liebe in der Wirklichkeit. Das lyrische Ich räsoniert darüber, ob die gesellschaftlichen Zwänge auf dem Traumpfad wohl keine Gültigkeit hätten. Die Anspielung auf gesellschaftliche Schranken, die im Traum aufgelöst sind, ist ein Topos aus dem *Man'yōshū*. Das Gedicht lässt sich indirekt jedoch auch auf eine Textstelle des *Youxian ku* zurückführen.

7.4.4.3 Das sechste Traumgedicht

ゆめじには 足もやすめず 通へども 現にひとめ 見しごとはあらず	<i>yemeji ni wa ashi mo yasumezu kayoedomo utsutsu ni hitome mishi goto wa arazu</i>	Soviel ich walle, ohne Ruhe dem Fusse, Nachts im Traum zu dir; wirklichen Wiedersehens wiegt es mir nicht einen Blick. (KKS 13:658)
--	--	--

Wörtliche Übersetzung: Auf dem Traumpfad bin ich unterwegs, ohne meine Füße auszuruhen, aber es ist nie so, 1. wie wenn ich dich in Wirklichkeit für einen Augenblick sähe 2. wie als ich dich in der Wirklichkeit für einen Augenblick sah.²⁸⁹

Ono no Komachis sechstes und letztes Traumgedicht ist ebenfalls in einfacher und direkter Sprache gehalten. Wie in vorhergehendem *tanka* begibt sich auch hier das lyrische Ich beziehungsweise dessen Seele auf dem Traumpfad zu seinem Geliebten. Das Verb *kayou* (frequentieren) und die Tatsache, dass den Füßen keine Pause gegönnt wird, betont die Häufigkeit des Traumtreffens. Trotz des häufigen Liebestreffens im Traum kommt die Erfüllung im Traum nicht an die Befriedigung eines

²⁸⁹ Das Gedicht kann auf beide Arten ausgelegt werden. Die Problematik wird weiter unten besprochen.

einmaligen Erblickens (*hitome*) im Wachleben heran. Die fünfte Verszeile impliziert, dass das Traumerlebnis “nicht so schön” ist. Die Vergangenheitsform des Verbs *miru* (sehen), in Form von *mishi* bezeugt, dass hier nicht eine Hypothese vorliegt im Sinn von “es ist nicht so, wie wenn ich dich in der Wirklichkeit sähe”, sondern dass die Frau den Mann in der Vergangenheit tatsächlich einmal gesehen hat. *Miru* (Sehen) kann in Bezug auf Frauen und Männer auch den Beischlaf bedeuten. In Verbindung mit ‘*hitome*’ (einen Blick lang) muss das Verb Tanaka zufolge jedoch in seinem ursprünglichen Sinn der sinnlichen Wahrnehmung verstanden werden.²⁹⁰ Es stellt sich nun die Frage, ob *hitome mishi* (einen Augenblick gesehen haben) wirklich impliziert, die Frau habe den Mann tatsächlich nur einmal gesehen, oder ob sie nur ein einziges Treffen mit dem häufigen Treffen im Traum vergleicht, um den Unterschied zur Traum herauszustreichen. Fujii Takanao (1764–1840) zufolge sah sie ihn nur einmal und dann nie wieder.²⁹¹ Komachis Gedicht könnte folglich so verstanden werden, dass das lyrische Ich den Mann ein einziges Mal kurz sah, in der Folge nun ständig von ihm träumt und sich nun nach einem weiteren Treffen in der Wirklichkeit sehnt. Weit wahrscheinlicher ist jedoch, die Kontrastierung zwischen Traum und Wirklichkeit ist rhetorischer Art: Die höchste mögliche Erfahrung im Traum wird mit der niedrigsten möglichen Erfahrung in der Wirklichkeit kontrastiert, um die Überlegenheit des Wachlebens zu betonen. Das lyrische Ich verneint durch diese Gegenüberstellung den Wert der Erfüllung im Traum und zieht ein einmaliges Sehen in der Wirklichkeit vor.²⁹²

Die Gegenüberstellung von Traum und Wirklichkeit, um die Überlegenheit der letzteren hervorzuheben, ist ein häufiges Thema in den Traumgedichten des *Man'yōshū*. Die Polarität Traum-Wirklichkeit ist allerdings ein Thema aus der chinesischen Weltvorstellung. Ein typisches Beispiel ist MYS 11:2553:

夢にのみ 見ですら幾許 恋る吾は 現に見てば まして如何にあら む	<i>ime nomi ni mite suru koko da kouru a wa utsutsu ni miteba mashite ika ni aramu</i>	Meine Sehnsucht, so gross sogar wenn ich ihn nur im Traum sehe, wie grösser muss sie sein, wenn ich ihn in Wirklichkeit sehe! (MYS 11:2553)
--	--	--

²⁹⁰ TANAKA (1984: 177).

²⁹¹ Zitiert aus: MATSUDA (1968–1975, Bd. 2: 276).

²⁹² TANAKA (1984: 177).

Im *Kokinshû* wird die Erfüllung des Traumtreffens ebenfalls mit derjenigen in der Wirklichkeit verglichen:

うばたまの 夢に何かは なぐさまむ 現にだにも 飽かぬ心を	<i>ubatama no yume ni nani ka wa nagusamamu utsutsu ni dani mo akanu kokoro o</i>	Wie vermöchte mich der Traum schwarz wie die Nuba-Frucht zu trösten? Mein Herz, das selbst in der Wirklichkeit keine Erfüllung findet? (KKS 10:449)
---	---	--

In Komachis Gedicht wird der Erfahrungswert des Traums zwar auch unter denjenigen der Wirklichkeit gestellt. Im Gegensatz zum *Kokinshû*-Gedicht wird das Traumtreffen jedoch nicht als unbefriedigend beschrieben. Kubota Utsubo versteht Komachis *tanka* allerdings als eine Art Klagegedicht an den Geliebten, in dem sie ihm ihre einseitige Liebe klagt: Die Sehnsucht der Frau bewirkt zwar, dass sie im Traum ihres Geliebten erscheint, sie kann die Freude des Traums aber nicht selbst erleben, weil der Traum ausserhalb ihres Bewusstseins steht. Somit ist ein flüchtiges Sehen des Geliebten immerhin besser als gar kein Erblicken im Traum. Demnach müsste Kubotas Auslegung zufolge Komachis Gedicht folgendermassen übersetzt werden: "Ich besuche dich ununterbrochen im Traum, du besuchst mich aber nie, deshalb ist ein einmaliges Sehen in der Wirklichkeit nie so erfüllt wie ein hundertmaliger Besuch in deinen Träumen". Die Klage über die Gefühlskälte des Partners ist zwar ein beliebtes Thema in den Gedichten des *Kokinshû*, meines Erachtens fehlt in Kubotas Leseweise jedoch der logische Zusammenhang. Das Wandeln des lyrischen Ichs auf dem Traumpfad bedeutet nicht, dass es selbst nicht in den Genuss des Traums kommt. Es ist ein lyrisches Bild für das Traumtreffen und betont die Sehnsucht nach dem Geliebten.

Komachis letztes Traumgedicht im *Kokinshû* scheint nun mit einem Schlag die ganze Romantik-Theorie von Maeda Yoshiko und ihren Anhängern zunichte zu machen, denn da wird ganz offensichtlich die Wirklichkeit über den Traum gestellt. Nun ist es aber so, dass das Wort *goto* in der fünften Verszeile auf zwei Arten gelesen werden kann: Klassischen Ansätzen zufolge ist *goto* eine Abkürzung der Konjunktionalsuffixform *gotoku* des komparativen Verbalsuffixes *gotoshi* und bedeutet "wie". In der Negation, wie in Komachis *tanka*, resultiert also die Aussage "nicht wie".²⁹³ Ein Beispiel einer solchen Verwendung von *goto* ist

²⁹³ Diese Lesart versteht *goto* als Wortstamm des komparativen Verbalsuffixes *gotoshi*. *Goto* wurde in der klassischen Schriftsprache entweder gleichbedeutend

KKS 18:991. Darin bringt der Dichter Ki no Tomonori zum Ausdruck, dass ihm die Hauptstadt, in die er zurückkehrt, nicht mehr so vertraut ist wie einst. Tomonori sandte das Gedicht nach seiner Rückkehr einem Freund, mit dem er in Tsukushi oft Go gespielt hatte:

ふる里は 見しごとあらず 294	<i>furusato wa mishi goto mo arazu ono no e no</i>	Hier sind die Dinge nicht mehr, wie sie einst waren. Wie wünschte ich, dort zu sein, wo der Axtschaft morsch wurde. (KKS 18:991) ²⁹⁵
斧の柄の くちし所ぞ 恋しかりける	<i>kuchi shi tokoro zo koishikarikeru</i>	

Da im klassischen Japanisch die Wörter nicht mit Trübungspunkten (*nigoriten*)²⁹⁶ versehen waren, kann *goto* jedoch auch *koto* gelesen werden. Somit könnte die fünfte Verszeile auch *mishi koto wa arazu* lauten, was soviel bedeutet wie “ich habe ihn noch nie gesehen”. Komachis *tanka* müsste dann übersetzt werden:

Ohne Ruhe dem Fusse,
walle ich des Nachts
im Traum zu dir:
in Wirklichkeit aber

mit dessen Konjunkionalform (*renyôkei*) *gotoku* verwendet, bildet ein adnominales Bestimmungswort (*rentai shûshokugo*) und bedeutet somit “wie”, oder aber es wurde gleichbedeutend mit dessen Finalform (*gotoshi*) verwendet und konnte somit ein Prädikat bilden, im Sinn von “es ist wie”. In Komachis Gedicht hat *goto* die Funktion eines adnominalen Bestimmungswortes. Das Wörterbuch *Kogo reikai jiten* vermerkt hierzu, dass im japanischen Altertum (*jôdai*) die beiden Ausdrücke *gotoshi* und *goto* parallel verwendet wurden, in der Heian-Zeit für das Schreiben in japanischer Sprache jedoch *goto* dominant wurde, während man *gotoshi* hauptsächlich für die japanische Lesung von Schriften in chinesischer Sprache verwendete.

²⁹⁴ Im Ausdruck *goto* versteckt sich das Wort Go als Anspielung auf das Spiel, bei dem sich die beiden Freunde während ihres Aufenthalts oft vergnügt hatten.

²⁹⁵ Das Gedicht ist eine Anspielung auf eine chinesische Volkslegende, in der Wang Zhi aus dem Reich Fu einem Heiligen beim Go-Spielen zuschaut und dabei die Zeit vergisst, so dass währenddessen der Stiel seiner Axt morsch wird. Als er schliesslich in seine Heimat zurückkehrt, sind all seine Freunde bereits gestorben. Mit dieser Anspielung drückt Ki no Tomonori seine Sehnsucht nach dem in Tsukushi weilenden Freund aus.

²⁹⁶ Die Trübungspunkte sind “didaktische Zeichen zur Angabe der Verstimmhaftung eines stimmlosen konsonantischen Silbelautes”. Zitiert aus Bruno Lewin, *Abriss der japanischen Grammatik auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*, 3. Aufl. (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990), S. 235.

hab ich dich noch nicht einmal
mit einem Blick gesehen.

In dieser Auslegung verändert sich der Sinn von Komachis *tanka* schlagartig: Es wird nicht mehr die Qualität des Treffens in der Wirklichkeit mit derjenigen im Traum verglichen, sondern der Vergleich vollzieht sich zwischen der Häufigkeit des Treffens im Traum und der Wirklichkeit. Im Traum trifft die Frau ihren Geliebten ohne Rast, in der Wirklichkeit hat sie ihn aber noch nie gesehen. Das würde bedeuten, die Frau liebt einen Mann, den sie überhaupt nicht kennt. Es eröffnen sich in der Folge zwei Möglichkeiten: entweder liebt die Frau einen Mann, den sie nur vom Hörensagen kennt oder jemanden, den sie nur vom Traum her kennt. Das heisst, die Frau liebt einen Mann, der in der Wirklichkeit (des Gedichts) überhaupt nicht existiert, oder zumindest im Wirklichkeitsbewusstsein der Frau nicht existiert. Falls dem so wäre, wäre diese Idee sehr neu. Es sei nochmals betont: Es geht nicht darum, ob sich Ono no Komachi in ihren Gedichten einen fiktiven Liebhaber geschaffen hat, denn das kann nicht beurteilt werden. Diese Lesart würde aber bedeuten, dass sich das lyrische Ich im Traum einen fiktiven Liebhaber schafft. In einem Gedicht des zwanzigsten Jahrhunderts würde eine solche Umsetzung des Materials niemanden erstaunen. Im 9. Jahrhundert jedoch muss meine ich eine solche Auslegung abgelehnt werden. Es bleibt folglich nur die Lesart, dass das lyrische Ich von einem Mann träumt, den es nur vom Hörensagen kennt. Dies ist ein in der japanischen Lyrik häufiges Thema. Vor allem im ersten Band der Liebesgedichte (Band 11) des *Kokinshû* finden sich viele Gedichte, in denen die Liebe zu einer Person besungen wird, die man nur vom Hörensagen kennt (*oto ni kiku koi*). Von der Thematik her wäre es deshalb nicht auszuschliessen, Komachis Gedicht auch auf diese Weise zu lesen.

Diese Interpretation wurde erstmals im vermutlich von Asukai Masatoshi (1462–1523) verfassten *Kokinshû*-Kommentar *Kokinshû eiga-shô* (1498?) vorgeschlagen²⁹⁷ und später von verschiedenen Literaturwissenschaftlern, insbesondere denjenigen, die in Komachis Gedichten eine neue Wertsetzung des Traums erblicken, wie Yamaguchi Hiroshi und Maeda Yoshiko, übernommen. Eine Bestätigung der zweiten Lesart bietet eine *ihon*-Ausgabe des *Komachi shû*, die sich im Besitz von Maeda befindet. Dort lautet die fünfte Verszeile *mishi koto wa nashi*, was gleichbedeutend ist mit *mishi koto wa arazu*.²⁹⁸ Dies beweist zwar,

²⁹⁷ Zitiert aus: TAKEOKA (1981, Bd. 2: 295 [1345]).

²⁹⁸ MAEDA (1943: 108).

dass der Kompilator dieser Ausgabe des *Komachi shû* Ono no Komachis Gedicht in diesem Sinn interpretierte, was allerdings kein Beleg ist für Komachis Intention, denn ein Austauschgedicht im *Gosenshû*, dem vermutlich Komachis Gedicht als Prätext diente, zeugt im Gegenteil davon, dass dessen Autoren die fünfte Verszeile von Komachis *tanka* im Sinn von *goto* (wie) verstanden haben.²⁹⁹ Es handelt sich dabei um ein anonymes Austauschgedicht, in dem die Frau in ihrem Antwortgedicht den um sie buhlenden Mann verspottet:

思ひ寝の 夜な夜な夢に 逢事を ただ片時の 現とも哉	<i>omoine no yo na yo na yume ni au koto o tadakata toki no utsutsu tomo gana</i>	Das allnächtliche Treffen im Traum beim Einschlafen an dich denkend – wie wünschte ich es in Wirklichkeit selbst für einen kurzen Augenblick. (GSS 11:766)
時の間の 現をしのぶ 心こそ はかなき夢に まさらざりけれ	<i>toki no ma mo utsutsu o shinobu kokoro koso hakanaki yume ni masarazarikere</i>	Ein Herz das sich nach einem Treffen eines kurzen Augenblicks nur sehnt ist erbärmlicher gar als ein flüchtiger Traum. (GSS 11:767)

Ein *Kokinshû*-Gedicht von Fujiwara no Toshiyuki ist möglicherweise ebenfalls von Komachis Traumgedicht inspiriert. Das *tanka* stammt aus dem Gedichtwettbewerb im Palast der Kaiserin aus der Kanpyô Ära (889–897):

恋ひわびて うち寝るなかに 行かよふ 夢の直路は うつつならなむ	<i>koiwabite uchinuru naka ni yukikayou yume no tadaji wa utsutsu naranamu</i>	Ich wünschte, der gerade Traumweg, den ich aus Liebessehnsucht im Schlaf beging, wäre Wirklichkeit. (KKS 12:558)
--	--	---

Der direkte Weg (*tadaji*) im Traum impliziert, dass der Weg in der Wirklichkeit nicht gerade ist, demnach ist ein Treffen in der Wirklichkeit

²⁹⁹ Keichû zitiert GSS 11:766 ebenfalls als Sinnverwandtes Gedicht. Vgl. KEICHÛ (1973: 421).

schwierig. Das Gedicht erinnert auch an Komachis viertes und fünftes Traumgedicht. Toshiyukis Text hat jedoch nur entfernte Ähnlichkeit mit Komachis Gedichten. Es handelt sich hier also nicht im eigentlichen Sinn um einen Prätext.

Offensichtlich verstand man Komachis Gedicht im 9. und 10. Jahrhundert im Sinn der ersten Lesart. Ebenfalls gegen die zweite Interpretationsweise spricht, dass die Kompilatoren des *Kokinshû* Komachis *tanka* am Ende des dritten Bandes der Liebesgedichte einordneten, unter Gedichten, in denen die Liebesbeziehung fortgeschritten ist und bereits ein erstes Treffen stattgefunden hat. Bereits Ende der Heian-Zeit, das heisst zur Zeit der Kompilation des *Komachi shû*, war man sich bereits nicht mehr einig, wie Komachis Gedicht interpretiert werden soll. Aufgrund des Vergleichs mit ähnlichen Gedichten aus dem *Kokinshû* und dem *Gosenshû* ist die Wahrscheinlichkeit jedoch gross, dass Komachis *tanka* der konventionellen Lesart entspricht.

Wie im vierten Traumgedicht scheint das lyrische Ich auch hier das Objekt seiner Liebe aktiv im Traum zu besuchen. Katagiri Yôichi zufolge ist deshalb Komachis sechstes Traumgedicht ebenfalls aus der fiktiven Position eines Mannes verfasst. Katagiri liest somit alle drei Gedichte der zweiten Traumserie als Dichtungen aus der Sicht eines Mannes. Wie bereits erläutert, ist Katagiris These nicht ganz abzuweisen, jedoch wenig plausibel.

Abschliessend möchte ich eine Lesart des Gedichts vorstellen, die mir ebenfalls sinnvoll erscheint. Allerdings ist sie in der japanischen Literaturwissenschaft nicht vorgeschlagen worden. Wie wäre es jedoch, wenn der Akteur auf dem Traumpfad nicht das lyrische Ich, sondern der Geliebte ist? Das Gedicht müsste dann folgendermassen übersetzt werden:

Soviel du wallst,
ohne Ruhe dem Fusse,
Nachts im Traum zu mir;
wirklichen Wiedersehens
wiegt es mir nicht einen Blick.

Das Gedicht basierte wiederum auf der Vorstellung des umgekehrten Besuchstraums. Der Geliebte besucht das lyrische Ich zwar im Traum, nicht aber in der Wirklichkeit. Komachis *tanka* wäre somit eine Klage an den Geliebten, der sie nicht mehr besuchen kommt. Diese Auslegung

würde am ehesten auf eine weibliche Perspektive schliessen lassen: die Klage einer wartenden Frau (*matsu onna*).

Komachis letztes Traumgedicht lässt sich aufgrund intertextueller Bezüge ebenfalls nicht eindeutig interpretieren. Vermutlich wird die grösstmögliche Liebeserfüllung im Traum mit der kleinstmöglichen Liebeserfahrung im Wachleben kontrastiert und auf diese Weise die Überlegenheit der Wirklichkeit betont. Die Gegenüberstellung von Traum und Wirklichkeit um die Souveränität der letzteren hervorzuheben, ist wiederum ein Motiv aus dem *Man'yōshū*, jedoch vermutlich auf das konventionelle Gegensatzpaar Traum-Wirklichkeit in der chinesischen Philosophie zurückzuführen. Allerdings weisen sowohl die Traumgedichte des *Man'yōshū* als auch Komachis Werk keinerlei buddhistisches oder taoistisches Gedankengut auf. Ob nun das lyrische Ich den Geliebten im Traum besucht oder umgekehrt, kann nicht eindeutig entschieden werden. Unter der Prämisse, dass sich gesellschaftliche Konventionen auch in der Bewegung im Traum manifestieren, ist die letzte Lesart jedoch wahrscheinlicher.

7.5. Zwischenfazit

Der Traum im *Kokinshū* ist wie im *Man'yōshū* Domäne der Liebesdichtung. Wie dort wird er meist im konkreten Sinn des Schlaftraums verwendet und symbolisiert die Sehnsucht nach der geliebten Person. In den Traumgedichten des *Kokinshū* zeigt sich ebenfalls die mystische Vorstellung der Seelenwanderung im Traum (*yūriken*). Allerdings nur noch spärlich die fürs *Man'yōshū* charakteristische Tendenz, den Traum mit Hilfe von Praktiken aus dem Volksglauben aktiv herbeizuführen. Im Gegensatz zum *Man'yōshū*, wo die Liebe in der Wirklichkeit grundsätzlich erfüllt ist, und die Unmöglichkeit des Treffens der Liebenden auf äusseren Umständen basiert, ist die Unerfülltheit der Liebe im *Kokinshū* fundamentaler Natur. Entweder besteht in Wirklichkeit keine Beziehung und die Liebe existiert allein in der Phantasie des Liebenden, oder der Geliebte hat sich gefühlsmässig entfremdet und kein Stelldichein in der Wirklichkeit findet statt und der/die Liebende verzehrt sich in einseitiger Liebe. Das heisst, die Liebesbeziehung in der Wirklichkeit steht entwe-

der im Anfangs- oder im Endstadium. Während die Welt und somit auch die Liebe im *Man'yōshū* positiv bewertet und ihr grundsätzlicher Erfüllungscharakter nicht angezweifelt wird, wird im *Kokinshū* die Wirklichkeit und die Liebe an sich in Frage gestellt.

Gleichermassen ist auch die Beziehung zum Traum im *Kokinshū* pessimistisch. Der Traum im *Kokinshū* hat negative Liebeserfahrungen in der Wirklichkeit zur Grundlage und wird in der Verlängerung substanzlos. Dies äussert sich durch die häufige Klage des lyrischen Ichs, den Geliebten nicht einmal im Traum treffen zu können. Basierend auf der Vorstellung des mystischen Besuchstraums wird der Traum zum Beweis der einseitigen Liebe. Dieses Prinzip zeigt sich zwar vereinzelt bereits im *Man'yōshū*. Dort stellt es jedoch tendenziell eine kokette Pose in der Kommunikation mit dem Liebhaber dar mit dem Ziel, der Liebhaber werde die ihm unterstellte gefühlsmässige Gleichgültigkeit bestreiten. Der Traum im *Man'yōshū* funktioniert als Bestätigung der gegenseitigen Liebe, im *Kokinshū* wird er zur Bestätigung der einseitigen Liebe. Der Traum ist somit nicht positiver Ersatz, sondern betont wie in der chinesischen Traumpoesie des *Yutai xinyong* den Schmerz des lyrischen Ichs in seinem unerfüllten Sehnen. Das Traumtreffen, wenn es überhaupt gelingt, ist bitter und oft mit Tränen verbunden oder aber es wird seine Flüchtigkeit (*hakanasa*) beklagt. Der Traum wird zum Symbol der Vergänglichkeit der Liebe: Die Liebe selbst ist ein Traum, eine Illusion. Mit Ausnahme von einigen Gedichten aus der Übergangszeit des *Man'yōshū* sowie KKS 12:575 und KKS 12:609, die meines Erachtens Adaptationen von Ono no Komachis erstem Traumgedicht sind, spricht aus den Traumgedichten des *Kokinshū* keine Sehnsucht nach einer Traumwelt, wo die Liebe ihre Erfüllung findet. Der Traum hat keinen der Wirklichkeit vergleichbaren Wert, sondern wird als noch flüchtiger als die Wirklichkeit erkannt.

Eine distanzierte Haltung zum Traum zeigt sich auch in der kontemplierenden Attitüde des lyrischen Ichs in Bezug auf die Traumursache. In der negativen Einstellung zum Traum, der Betonung von dessen Flüchtigkeit und der kontemplierenden Haltung des lyrischen Ichs, manifestiert sich der Einfluss der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien. Mehr als die Traumthematik selbst, zeugen jedoch Sprache und Rhetorik vom starken Einfluss der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien. Dies zeigt sich insbesondere in den Gedichten der so genannten dritten Phase, der Zeit der Kompilatoren. Der Gebrauch von

“falscher Logik”, die Umschreibung eines Themas unter Verwendung von Metaphern und Gleichnissen, wie etwa der Traumpfad oder der Tau als Metapher von Tränen, sind aus China übernommene rhetorische Techniken, die sich im *Man'yōshū* erst ansatzweise manifestieren. Einflüsse aus der chinesischen Poesie verraten ausserdem die Polarisierung von Traum (*yume*) und Wirklichkeit (*utsutsu*). Der Traum ist nicht mehr eine mystische Verlängerung des Wachlebens wie im *Man'yōshū*, sondern stellt gleich wie in der chinesischen Poesie zwei Dimensionen dar, die durch den Akt des Aufwachens ewig voneinander getrennt sind. Allerdings offenbart sich in einigen Traumgedichten, wie etwa denjenigen von Ariwara no Narihira, eine Aufhebung der Bewusstseinsgrenze zwischen Traum und Wirklichkeit und eine Hinwendung hin zu einer metaphorischen Verwendung des Traums.

In der Männerdichtung findet sich ausserdem ansatzweise eine Abwendung von der Liebeslyrik, hin zu einer symbolischen Umsetzung des Traums im buddhistischen Sinn als Symbol für die Vergänglichkeit der Welt und deren Illusionsbefangenheit schlechthin. Kobayashi Shigemi beschreibt den metaphorischen Charakter der Traumgedichte im *Kokinshū* folgendermassen:

In den Traumgedichten des *Kokinshū* verstärkt sich die Erkenntnis des Traums als ein der Wirklichkeit untergeordnetes, substanzloses Ding zusehends. Schliesslich abstrahierte man den Traum und verwendete ihn als lyrisches Wort, um die Vergänglichkeit und die Unverlässlichkeit der Phänomene metaphorisch darzustellen, oder auch als lyrischer Begriff des Hofes, um das lyrische Bild eines solchen Gefühls zu symbolisieren.³⁰⁰

Aber der eigentlich metaphorische Gebrauch des Traums in der Lyrik als Vergänglichkeit (*mujōkan*) und als Phänomen für die Endzeit (*mappō*), bleibt einer späteren Zeit vorbehalten.³⁰¹ Im *Kokinshū* steht die metaphorische Verwendung des Traums für die Vergänglichkeit erst in ihren Anfängen. Der Traum im *Kokinshū* ist, wie auch im *Man'yōshū*, in erster Linie ein Schlaftraum. Das Neue in den Traumgedichten des *Kokinshū* ist, dass, während der Traum im *Man'yōshū* ein Symbol für die Sehnsucht ist, im *Kokinshū* der Traum vermehrt eine Tendenz zum Symbol

³⁰⁰ KOBAYASHI (1981: 159 f.).

³⁰¹ KOBAYASHI (1981: 160).

für die Vergänglichkeit, die Einsamkeit und die Unverlässlichkeit der Liebe zeigt. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt, die ursprüngliche Bedeutung des Traums als Schlaftraum ganz aufzugeben, und den Traum nur noch als Metapher für die Unwirklichkeit und Vergänglichkeit einzusetzen. Dies kommt im *Shinkokinshû* in seiner vollen Blüte zum Ausdruck.

Die Frauengedichte des *Kokinshû* konzentrieren sich ausschliesslich auf die Liebesdichtung und weisen keinerlei buddhistische und metaphorische Tendenzen auf. Allerdings zeigt sich auch innerhalb der Liebesdichtung keine Dominanz, die auf eine Affinität des weiblichen Geschlechts mit dem Traummotiv schliessen lässt. Das Sujet wird in der Frauendichtung oft mit dem Ausdruck der wartenden Frau verknüpft, was einerseits mit gesellschaftlichen Konventionen zusammenhängt, gebracht werden kann, andererseits auf Einflüsse aus der chinesischen Boudoirpoesie hindeutet. Der Traum wird Symbol für die Unverlässlichkeit des Männerherzens und die Vergänglichkeit (*hakanasa*) der Liebe. Piper formuliert es wie folgt:

“*Hakanashi* als ein existentielles Gefühl, das weibliche Mentalität und weibliches Empfinden ausdrückt, deutet auf etwas, worauf man sich nicht verlassen kann, was nicht lange währt, etwas Fließendes, das sich nicht aufhalten lässt; es ist ein Ausdruck, in dem zarte Trauer um Werden und Vergehen mitschwingt.”³⁰²

Pipers Aussage deutet auf eine Assoziation von Weiblichkeit und dem Gefühl von Vergänglichkeit hin. Bemerkenswert ist insbesondere, wie anonyme Traumgedichte die Tendenz haben, der Verfasserschaft von Frauen zugeschrieben zu werden, wenn keine sprachlichen Anzeichen eine solche Rezeption ausschliessen. Hierin zeigt sich, dass das Traummotiv tendenziell mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebracht wird.

Ono no Komachi nimmt innerhalb der Frauenlyrik eine Sonderstellung ein, sind von ihr doch insgesamt sechs Traumgedichte ins *Kokinshû* aufgenommen worden. Da von ihr jedoch nur achtzehn Gedichte überliefert sind, kann daraus nicht geschlossen werden, sie habe eine besondere Affinität zum Traum gehabt. Inhaltlich heben sich die Gedichte nicht auffallend von anderen Traumgedichten ab. Alle sechs Gedichte beschreiben die Sehnsucht, den Geliebten im Schlaftraum zu

³⁰² PIPER (1988: 244).

treffen und weisen konventionelle Muster auf, die sich entweder auf die Traumtradition des *Man'yōshū* oder auf die chinesische Poesie zurückführen lassen. In der positiven Konnotation des Traums stehen ihre Werke in der Tradition des *Man'yōshū*, in der einseitigen und vom Objekt der Liebe abgewandten Haltung des lyrischen Ichs zeigen sie Charakteristiken des *Kokinshū*-Stils. Komachis Traumgedichte können daher literaturgeschichtlich klar einer Übergangszeit zwischen *Man'yōshū* und *Kokinshū* zugeordnet werden. Nur das erste und berühmteste Traumgedicht weist ein neues Konzept auf: Zum ersten Mal in der japanischen Traumlyrik wird der Sehnsucht nach einem ewigen Verweilen im Traum Ausdruck verliehen. Dieses Gedicht ist der Grund, weshalb Ono no Komachi als Traumdichterin rezipiert wird. Die Sehnsucht nach dem Traum sowie die sinnierende, vom Objekt der Liebe abgewandte Haltung des lyrischen Ichs wurde mit der Komachi-Legende verwoben und bewirkte, dass man aus ihren Traumgedichten eine einsame Frau las, die aufgrund einer unerfüllten Liebe Zuflucht in die Welt des Traums nahm.

8. Prinzessin Shikishi und das *Shinkokin[waka]shû*

Things need not have happened
To be true.
Tales and dreams are the shadow-truths
that will endure when mere facts
are dust and ashes, and forgot.
(Neil Gaiman)

8.1 Vorbemerkungen

Die auf Befehl des abgedankten Kaisers Gotoba (1180–1239) kompilierte Anthologie *Shinkokin[waka]shû* (Neue Sammlung von japanischen Gedichten aus alter und neuer Zeit [ca. 1205]) bildet zusammen mit dem *Man'yôshû* und dem *Kokinshû* die drei grossen Klassiker der japanischen Dichtkunst. Sie ist sozusagen der finale Höhepunkt und ist gleichzeitig die letzte der sogenannten *hachidaishû*, der ersten acht auf kaiserlichen Befehl herausgegebenen Anthologien (*chokusenwakashû*). Einer der Hauptkompilatoren war der berühmte Dichter und Theoretiker Fujiwara no Teika (1162–1241). Er und sein Vater Fujiwara no Shunzei (1114–1204)³⁰³ prägten durch ihre Poetikschriften mit Richtlinien für eine vollkommene Dichtkunst den Stil des *Shinkokinshû* grundlegend. Der *Shinkokinshû*-Stil (*shinkokinshû*), der heute gemeinhin auch mit dem Begriff ‚symbolischer Stil‘ (*shôchôteki kafû*) belegt wird, wurde für lange Zeit zum dichterischen Vorbild der japanischen *waka*-Produktion. Er bildet zusammen mit dem *Man'yôshû*-Stil und dem *Kokinshû*-Stil die drei Standard-Poetiken der klassischen japanischen Poesie.

³⁰³ Fujiwara no Shunzei formuliert sein ästhetisches Ideal der *waka*-Dichtkunst insbesondere in seiner berühmten Poetikschrift *Korai fûteishô* (1197), das er seiner Schülerin Prinzessin Shikishi widmete.

Der anfangs des 13. Jahrhunderts kompilierten Anthologie liegt als grosses dichterisches Vorbild das *Kokinshû* zugrunde. Dies zeigt sich bereits in der Wahl des Titels, inhaltlich im Aufbau und in der Sprache. In den dreihundert Jahren zwischen diesen beiden Anthologien hatte sich jedoch der Zeitgeist wie die Dichtkunst erheblich verändert. Dies kommt auch in den Gedichten des *Shinkokinshû* zum Ausdruck. Während in der ersten kaiserlichen Anthologie die verspielte Raffinesse kultiviert wurde, betonte man in deren achten nun wieder vermehrt den direkten und einfachen Gefühlsausdruck. Das *Kokinshû* ist charakterisiert durch eine intellektuelle (*chisei no jojô*), das *Shinkokinshû* hingegen durch eine sinnliche Lyrik (*kansei no jojô*).³⁰⁴ Auf thematischer Ebene liegt der Schwerpunkt des *Shinkokinshû* zwar nach wie vor in der Jahreszeiten- und Liebespoesie. Diese sind nun aber stark von buddhistischem Gedankengut durchzogen. Hierin widerspiegelt sich der damalige Zeitgeist. Diese neue Tendenz zeigt sich unter anderem darin, dass ein eigenes Kapitel buddhistischen Gedichten (*shakyôka*) gewidmet ist.³⁰⁵

Das Ideal des *Shinkokinshû*-Stils wurde literaturtheoretisch insbesondere von drei grossen Persönlichkeiten formuliert: Kamo no Chômei (1155–1216), Fujiwara no Shunzei sowie seinem Sohn Fujiwara no Teika. Die Begründung des Hauptträgers des *Shinkokinshû*-Stils, des so genannten *yûgen*-Stils (der geheimnisvoll tiefe Stil), wird im allgemeinen Shunzei zugeschrieben. Dieser fand in Priester Saigyô (1118–1190) den grössten Förderer und in seinen Gedichten die praktische Vollendung. Der Terminus *yûgen* stammt aus der chinesischen taoistischen Philosophie. Obwohl von Shunzei begründet, war es Kamo no Chômei, der den Begriff erstmals in seiner berühmten Poetik *Mumyôshô* (Namenlose Aufzeichnungen [1212]) detailliert diskutierte.³⁰⁶ Die Definition des *yûgen*-Stils ist schwierig und lässt sich deshalb einfacher durch die angestrebte Wirkungsweise formulieren: Das Ziel war, durch die objektive, bildhafte, schlichte, das heisst fast aufs Minimum reduzierte Schilderung eines Naturbildes auf den Grund des menschlichen Lebens vorzudringen und im Rezipienten ein Gefühl der Melancholie und des Bewusstseins von der Vergänglichkeit allen Seins zu evozieren. Im Gegensatz zum

³⁰⁴ SHINKOKIN WAKASHÛ (1995: 5).

³⁰⁵ Die erste kaiserliche Anthologie, die einen Band buddhistischen Gedichten widmet, ist das *Goshûi[waka]shû* (1086). Die Kategorie fehlt in den folgenden Anthologien wieder, bis sie im *Senzaishû* erneut in Erscheinung tritt.

³⁰⁶ MUMYÔSHÔ (1981).

Kokinshū wurde das Hauptgewicht somit nicht mehr auf die subjektive Wahrnehmung eines Naturphänomens gelegt, sondern das beschriebene Naturbild sollte eine universale, jedoch sinnlich nicht wahrnehmbare tiefere Wahrheit über die Essenz des Lebens zum Ausdruck bringen. Hinter der metaphysischen Realität eines Bildes sollte eine unsichtbare, tiefere Realität aufgedeckt werden, die dem Rezipienten die buddhistische Weltsicht der Leere erschliesst. Durch den Prozess des Verschmelzens der subjektiven Wahrnehmung des Rezipienten (und nicht des Dichters), mit dem objektiven Beschreibungsgegenstand resultiert die Schönheit von *yūgen*. *Yūgen* wiedergibt somit mehr den inneren Prozess, den das Gedicht auf den Rezipienten auslöst, indem ihn durch das vermittelte Bild die melancholische Schönheit des Vergänglichkeitsgefühls ergreift und sich ihm dadurch die tiefere Wahrheit allen Seins in Form der Leere erschliesst. Angestrebt wurde die geheimnisvolle und melancholische Atmosphäre, die ein Gedicht als Nachhall evozierte. *Yūgen* ist somit ein buddhistischer Erfahrungsprozess. Er kommt mit Benls Worten „[...]der Sehnsucht nach Unendlichkeit entgegen, dem religiösen Streben des mittelalterlichen Menschen, über die sichtbaren Dinge hinweg oder besser: gerade durch deren unsichtbares und nur zu erahndendes Fluidum sich mit dem unsichtbaren Weltgeheimnis verbunden zu fühlen.“³⁰⁷ Die metaphysische Verwendung von Naturbildern als religiöser Symbolismus zieht sich durch alle Kategorien des *Shinkokinshū* hindurch, seien es nun religiöse Gedichte, Naturgedichte, Reise- oder Liebesgedichte.³⁰⁸ In diesem Ideal manifestieren sich bereits Einflüsse aus dem chinesischen Zen-Stil, der in China nicht nur Auswirkungen auf das Denken, sondern auch auf die Kunst ausübte. Diese Einwirkungen zeigen sich bereits dadurch, dass die neue Dichtform von deren Gegnern, der konservativen Rokujō-Fraktion, als Zen-Poesie (*daruma-uta*) kritisiert wurde.

Das Gefühl, das nicht aus den Worten selbst resultiert, sondern in der Stimmung, die als Nachhall zurückbleibt, nennt Kamo no Chōmei *yojō*. Das Ideal einer schlichten, fast kargen Ausdrucksweise, um auf etwas zu verweisen, das hinter den Worten steht, ist mit grosser Wahrscheinlichkeit auf das Song-zeitliche *pingtan* (glatt und sanft) zurückzuführen, ein stilistisches Ideal, um das taoistische Konzept des Nichts

³⁰⁷ BENL (1951: 68).

³⁰⁸ Vgl. POLLACK (1986: 104).

(wu) auszudrücken. Hierbei ist es ein Vorläufer des Zen-buddhistischen Konzepts der Leere (*kū*).³⁰⁹ Das ästhetische Ideal der Song Lyrik war das Vermögen, Gedichte zu verfassen, deren Bedeutung nicht durch die Worte erschöpft ist, sondern hinter ihnen steht.³¹⁰ Ein karges Äusseres (Wörter) sollte auf ein reiches Inneres (Inhalt) verweisen. Dieser Stil steht somit in diametralem Gegensatz zum verspielten, verschnörkelten *i-bang* Stil der späten Sechs Dynastien mit seiner Gewichtung der Form zugunsten des Inhalts, durch den das *Kokinshū* so stark geprägt ist.

Die buddhistische Färbung des *Shinkokinshū* ist jedoch nicht allein auf festländische Einflüsse zurückzuführen. Sie widerspiegelt auch den historischen Hintergrund seiner Entstehungszeit. Benl formuliert es wie folgt:

Durch den plötzlichen Zusammenbruch der Heike-Macht wurde allen die schnelle Hinfälligkeit menschlichen Glücks geradezu dramatisch vor Augen geführt. Und dieses intensive Bewusstsein der Vergänglichkeit allen Seins (*mujōkan*), welches durch den gerade dank dieser geschichtlichen Entwicklung immer mächtiger werdenden Buddhismus noch verstärkt wurde, drang natürlich auch in die Dichtung ein und bewirkte, dass man nun die Stimmung der Einsamkeit besang. In Shunzei's *yūgen* findet dieses Haltung ihren vollendeten künstlerischen Ausdruck.³¹¹

Der *yūgen*-Stil fand seine Erweiterung durch Fujiwara no Teika. Dieser begründete in Anlehnung an Kamo no Chōmeis Begriff *yojō* den so genannten *jojōyōen*-Stil (ätherisch anmutender Stil), indem er dem stimmungsvollen Nachhall eines Gedichts noch die Forderung nach Anmut und Weichheit beifügte. Im Gegensatz zum schweren, melancholischen *yūgen*-Stil handelt es sich hierbei um eine bejahendere, hellere und kräftigere Ausdrucksweise, worin sich möglicherweise der geschichtliche Hintergrund von Teikas Schaffenszeit widerspiegelt: Die Welt war bereits ins ritterliche Mittelalter eingetreten, die Übergangsturbulenzen hatten sich gelegt und man stand am Anfang einer neuen Zeit, der man positiv entgegensah. Der Blick war nicht mehr wehmütig in die Vergangenheit sondern erwartungsvoll in die Zukunft gerichtet.³¹² Bezeichnenderweise wurde dieser Stil speziell in der Liebespoesie zum

³⁰⁹ Für eine Untersuchung chinesischer Vorbilder auf die Ästhetik des *Shinkokinshū* vgl. POLLACK (1986: 77–110.).

³¹⁰ Vgl. POLLACK (1986: 90).

³¹¹ BENL (1951: 63).

³¹² Vgl. BENL (1951: 82 f.).

dichterischen Vorbild. Er ist kennzeichnend für die Gedichte der späteren Autoren des *Shinkokinshū*.

Ein weiterer Begriff, der von Teika geprägt wurde, ist der so genannte *ushin*-Stil (intensives Gefühl; wörtlich: Der Stil, Herz zu besitzen).³¹³ Dieser steht wiederum in Verbindung zur chinesischen Poesie. In seiner Poetikschrift *Maigetsushō* (Monatliche Aufzeichnungen [1219]) postuliert er, man müsse sein Herz zuerst reinigen (*kokoro o sumasu*), um die Tiefe des Herzens (*kokoro fukaki*) zu erlangen. Die Reinigung wird erreicht, indem vor der Komposition eines Gedichts der Blick zunächst auf chinesische Vorbilder gerichtet wird:

Chinese poetry has the power to elevate one's heart and make it clear. When one is to compose a waka poem he should first recite Chinese poetry, softly to himself if in the presence of royalty, aloud if he is not. It is my own practice when I compose waka first to clear my heart [*kokoro o sumasu*] thus: I set my heart upon a Chinese or Japanese poem that has kept its interest through the years, and with the power this poem imparts I compose my own.³¹⁴

Das grosse Vorbild, das die japanischen Dichter vor Augen hatten, war nach wie vor der Tang-Dichter Bo Juyi. Teikas dialektische Methode um „Tiefe des Herzens“ zu erlangen, führt zu einem weiteren Charakteristikum des *Shinkokinshū*: der Technik des sogenannten *honkadori*. Das ist die bewusste Inkorporation dichterischer Vorlagen (*honka*), durch die eine Doppelschichtigkeit des neu verfassten Gedichts angestrebt wurde, mit dem Ziel, die Anspielung möge vom Rezipienten erkannt und von ihm mit dem Quelltext assoziiert werden. Die Anspielungen konnten sowohl Einbau von Versen, Ausschnitte aus Prosawerken, Einfälle und besonders auch allein das Gefühl (*kokoro*) umfassen. Manchmal wurden in ein neues Werk nicht nur ein, sondern sogar zwei Gedichtvorlagen eingebaut. Als Prätext dienten japanische wie chinesische Vorbilder. Besonders beliebt waren Vorlagen von Bo Juyi. Wie oben bereits besprochen, sind Allusionen auf frühere Gedichte ein Charakteristikum der japanischen Dichtkunst insgesamt. Es wurde bereits seit dem *Man'yōshū* praktiziert. Neu war jedoch, dass diese Technik nun auch literaturtheoretisch verankert, das heisst, in Poetikschriften zum ästhetischen Ideal erhoben wurde. Das dichterische Ideal jener Zeit kann mit dem Postulat des Poeten Fujiwara no Teika auf den Punkt gebracht werden. Ihm zufol-

³¹³ Teika formuliert sein ästhetisches Dichtungsideal insbesondere in seiner Poetikschrift *Maigetsushō* (1219).

³¹⁴ Zitiert aus: POLLACK (1986: 105).

ge soll schöne Kunst Kunst sein, die sich auf die alte Sprache stütze, aber ein neues Gefühl zum Ausdruck bringe:

Wenn man die alten Worte liebt, sich um neue (eigene) Gefühle bemüht, bis zum Unerreichbaren hin das Gelingen eines „hohen Stils“ erstrebt und hierbei die Gedichte seit der Kwampyô[Kanpyô]-Ära zum Muster nimmt, so entsteht ein Gedicht ganz von selbst.³¹⁵

In dieser Aussage offenbart sich die Dichotomie des *Shinkokinshû*-Stils: Einerseits der Rückblick auf das *Kokinshû*, andererseits das Vorausblicken zu einem fortschrittlich neuen Dichtstil. Diese zwei Tendenzen vergleicht Pollack mit zwei Strömen, einem der zum geistreichen und überladenen *Kokinshû*-Stil zurück und einem neuen und tieferen Strom, welcher der Zukunft entgegenfließt.³¹⁶

Abschliessend sei ein letzter, von Teika geprägter Dichtstil erwähnt, der sich in den Gedichten des *Shinkokinshû* zeigt und ebenfalls eine Polarität zum Ausdruck bringt: der sogenannte distanzierte Stil (*soku-tei*). Es ist dies das Verfahren, Ober- und Unterstollen eines Gedichts mit zwei Bildern zu verknüpfen, die nur sehr entfernt miteinander in Beziehung stehen und nicht mit Logik, sondern nur mit dem Gefühl zueinander in Zusammenhang gebracht werden können. Dieser Stil wurde insbesondere von Teika und seinen Zeitgenossen gepflegt. Teika selbst beschreibt ihn als eine Dichtform, die sich der Form (*sugata*) und der Wörter (*kotoba*) entledigt und die beiden Gedichthälften nur über das Herz (*kokoro*) verbindet.

Das *Shinkokinshû* entstand im Übergang zu einer neuen Zeit und widerspiegelt so den historischen Hintergrund, das heisst: den Übergang vom klassischen Zeitalter zum Mittelalter. Da manifestiert sich ein Zusammenspiel von Polaritäten wie Leere und Realität, Gefühl und Wörter, Tiefe und Glätte, China und Japan sowie Prätext und Posttext. Pollack vergleicht die Ästhetik des *Shinkokinshû* mit einer Brücke:

In more than one way, then, the *Shinkokin* aesthetic can be seen as bridging two worlds: the differences between Heian and Kamakura, classical and medieval, tradition and innovation, old and new, even China and Japan, seem somehow to depend on it as the crucial link in the span from one to the next.

³¹⁵ Zitiert aus: Benl (1951: 73).

³¹⁶ POLLACK (1986: 107).

Die Einflüsse der Song-Lyrik auf den Stil des *Shinkokinshû* wurden bisher wenig untersucht. In der Annahme, Japan habe sich seit dem 10. Jahrhundert mehr nach innen gewandt, war man der irrigen Meinung, die japanischen Theoretiker hätten keine Informationen über die kritischen Schriften ihrer Zeitgenossen auf dem Festland gehabt. Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass nach 894 keine offiziellen japanischen Delegationen nach China entsandt wurden. Deshalb sind nach dieser Zeit wenig historische Aufzeichnungen überliefert.³¹⁷ Wie oben angedeutet wurde, scheint sich das ästhetische Ideal des *Shinkokinshû*-Stils insgesamt jedoch eng an dasjenige der chinesischen Song-Lyrik anzulehnen.

8.2 Die Traumgedichte des *Shinkokinshû*

8.2.1 Allgemeine Angaben

Oben beschriebene Polaritäten, Weltanschauungen und rhetorische Techniken kommen auch in den Traumgedichten des *Shinkokinshû* zum Ausdruck. Die Anthologie enthält insgesamt 1978 in zwanzig Bänden angeordnete Gedichte. Davon enthalten 78 Gedichte das Wort Traum. Dies entspricht einem Prozentsatz von etwa 4%. Ein tabellarischer Vergleich mit dem *Man'yôshû* und dem *Kokinshû* ergibt folgende Werte:

	Gedichte	Traum	Prozentsatz
<i>Man'yôshû</i>	4516	98	2%
<i>Kokinshû</i>	1111	35	3%
<i>Shinkokinshû</i>	1978	78	4%

Die Tabelle zeigt, dass das Traummotiv in den drei Anthologien sukzessive stärkere Popularität genießt.

Die Traumgedichte verteilen sich auf die einzelnen Bände wie folgt:

³¹⁷ Für Untersuchungen über die Einflüsse der Song-Lyrik auf das *Shinkokinshû* vgl. POLLACK (1986) und KONISHI (1951).

Band Typus	1–6	8	10	11–15	16–18	19	20	Total
Jahres- zeit 四季	38 106 112 139 240 245 256 257 427 445 476 477 484 625 633 635 673 699							18
Trauer 挽歌		790 791 792 798 811 824 828 829 833						9
Reise 羈旅			904 912 916 976 980 981					6
Liebe 恋歌				1124 –1127 1157 –1162 1177 1178 1233 1276 1299 1300 1380–1389 1391				27
Diverses 雑歌					1564 1565 1584 1585 1600 1624 1695 1720 1771 1790 1804 1816 1844			13
Götter 神祇						1905 1910		2
Buddha 釈教							1960 1969 1972	3
Total								78

Vorgenannte Werte lassen folgende Schlussfolgerungen zu:

- Der grösste Anteil der Traumgedichte im *Shinkokinshû* findet sich nach wie vor in der Kategorie „Liebesgedichte“. Im Gegensatz zum *Man'yôshû* und dem *Kokinshû* ist deren Anteil mit einem Prozentsatz von ca. 35% jedoch wesentlich geringer (*Man'yôshû*: 86%, *Kokinshû*: 77%).

- Im Gegensatz zum *Man'yōshū* und *Kokinshū* verzeichnet das *Shinkokinshū* viele Traumgedichte in den Kategorien „Jahreszeitenpoesie“ und „Diverses“ sowie einige Traumgedichte in den Kategorien „Reisegedichte“ und „Elegien“.
- Das *Shinkokinshū* enthält zwei Kategorien, die im *Kokinshū* noch nicht vorhanden sind, nämlich „Göttergedichte“ sowie „Buddhistische Gedichte“, darunter ebenfalls einige Traumgedichte.
- Im Gegensatz zum *Kokinshū*, wo die meisten Traumgedichte der Kategorie Liebe in den Sektionen angegliedert sind, welche die Liebe vor einem ersten Treffen oder nach einem einmaligen Treffen beschreiben, sind ein Grossteil der Traumgedichte des *Shinkokinshū* der Kategorie Liebe in der Sektion angesiedelt, wo die Beziehung bereits beendet ist und ihr nachgetrauert wird (aus der Tabelle selbst nicht ersichtlich).

Zusammengefasst zeigt sich im *Shinkokinshū* eine gleichmässige Verteilung der Traumgedichte über die verschiedenen Kategorien als im *Man'yōshū* oder im *Kokinshū*, wo beinahe sämtliche Traumgedichte dem Typus „Liebesdichtung“ angehören. Diese bemerkenswerte Veränderung erfolgte jedoch nicht plötzlich. Sie bildet eine sukzessive thematische Verschiebung, die bereits einige Zeit vor der Kompilation des *Shinkokinshū* ihren Anfang nahm. Folgende Tabelle veranschaulicht diese Verschiebung vom 8. bis zum 13. Jahrhundert.³¹⁸

	KKS	GSS	SIS	GSIS	KYS ³¹⁹		SKS	SZS	SKKS
Jahreszeiten	1	5	0	2	1	1	0	5	18
Name von Dingen	1	--	0	--	--	--	--	--	--
Liebe	27	26	16	7	7	7	3	14	27
Diverses	3	1	4	5	4	3	3	12	13
Trauer	3	5	4	6	--	--	--	3	9
Trennung	0	0	1	0	0	0	0	--	--
Reise	0	0	--	0	--	--	--	3	6
Götter	--	--	--	--	--	--	--	0	2
Buddha	--	--	--	--	--	--	--	4	3
Total	35	37	25	20	12	11	6	41	78

³¹⁸ Die Tabelle stellt eine leicht revidierte Form derjenigen von Nanba Hiroaki dar. Vgl. NANBA (1998: 39).

³¹⁹ Das *Kinyōshū* gibt es in zwei verschiedenen Versionen.

Obige Tabelle zeigt, dass die Dominanz der Liebesgedichte, ausgehend vom *Goshūishū* (Gedichtsammlung von später entdeckten und hinterlassenen japanischen Gedichten [1086]) plötzlich zugunsten einer homogenen Verteilung der Traumgedichte auf die Kategorien „Liebesgedichte“ (*koiuta*), „Trauergedichte“ (*aishōka*) und „Diverses“ (*zakka*) aufgegeben wird. Des weiteren tauchen seit dem *Senzaishū* (Sammlung tausend aufeinandergelegter japanischer Gedichte [1188]) die Kategorien „Buddhistische Gedichte“ (*shakkyōka*) sowie die sogenannten „Göttergedichte“ (*jingika*) auf, wobei das Traummotiv im *Senzaishū* zunächst nur in den buddhistischen, im *Shinkokinshū* dann sowohl in den buddhistischen als auch in den Göttergedichten vertreten ist. Wie sich diese Verschiebung in den einzelnen Gedichtkategorien manifestierte, soll im Folgenden gezeigt werden. Das *Shinkokinshū* enthält auch Traumgedichte älterer Dichter, beispielsweise des *Kokinshū*-Dichters Ōshikōchi no Mitsune oder Ariwara no Narihira. Um den Wandel des Traummotivs zu veranschaulichen, sollen hier jedoch nur Dichter aus der *Shinkokinshū*-Zeit untersucht werden. Ausserdem werden vorerst nur Gedichte männlicher Autoren behandelt. Die Komplexität der *Shinkokinshū*-Gedichte erfordert zu deren besseren Verständnis eine detailliertere Analyse als dies beim *Man'yōshū* oder *Kokinshū* notwendig war. Dementsprechend musste die Auswahl eingeschränkt werden.

8.2.2 Der Traum in den Jahreszeitengedichten

Das *Shinkokinshū* enthält achtzehn Jahreszeitengedichte, die das Traummotiv enthalten. Eines davon ist folgendes Frühlingsgedicht von Fujiwara no Teika:

春の夜の 夢のうき橋 とだえして 峰にわかるる 横雲の空	<i>haru no yo no yume no ukihashi todae shite mine ni wakaruru yokogumo no sora</i>	Abgebrochen, die schwebende Traumbrücke der kurzen Frühlingsnacht – Die Wolken der letzten Nacht entfernen sich vom Berggipfel und es tagt. (SKKS 1:38)
--	---	---

Die schwebende Traumbrücke (*yume no ukihashi*) ist ein poetisches Bild für den Traum selbst. Die Bedeutung des Begriffs *ukihashi* (die schwebende Brücke) ist umstritten. Möglicherweise ist es eine Anspielung auf die Flüchtigkeit des Traums, oder aber eine Umschreibung des Traumwegs. Ishida zufolge ist es eine Anspielung auf die Brücke *yume no*

ukihashi, die den Fluss Yoshinogawa am geographischen Ort *Yume no wada* überspannt.³²⁰ Bestimmt jedoch ist der Begriff *yume no ukihashi* (Die Traumbrücke) eine Anspielung auf das letzte Kapitel im Monumentalwerk *Die Geschichte des Prinzen Genji* (*Genji monogatari*) von Murasaki Shikibu (ca. 973–ca. 1014).³²¹

Teikas Gedicht drückt sowohl Eleganz und Weichheit (*en*) aus, dargestellt durch den Traum in der kurzen Frühlingsnacht als auch das Gefühl von Vergänglichkeit (*aware*), ausgedrückt durch den Schmerz über das Aufwachen aus einem Traum. Es ist dies auch die Allusion auf *Die Geschichte des Prinzen Genji*, denn das Werk ist gefärbt vom Gefühl des Schmerzes über die Vergänglichkeit allen Seins, insbesondere der Liebe. Das Bild der abgebrochenen Brücke spielt möglicherweise auf den Abbruch des Werkes nach dem letzten Kapitel mit dem Titel *Yume no ukihashi* an. Die Vergänglichkeit und Unhaltbarkeit des Traums (*yume no hakanasa*) wird betont durch das Bild der schwebenden Brücke, die abgebrochen ist und nicht bis ans andere Ende führt, sowie durch die Frühlingsnacht als Symbol der Kürze und somit ebenfalls der Vergänglichkeit. Die ersten drei Verse beschreiben den Menschen, die letzten zwei ein Naturbild. Als Prätext (*honka*) für Teikas *tanka* gilt im Allgemeinen ein Liebesgedicht von Mibu no Tadamine aus dem *Kokinshū*:

風ふけば	<i>kaze fukeba</i>	Wie die weissen Wolken,
峰にわかるゝ	<i>mine ni wakaruru</i>	die durch den Wind
白雲の	<i>shirakumo no</i>	auseinandertreiben und wegziehen
絶えてつれなき	<i>taete tsurenaki</i>	hat sich auch dein kaltes Herz
君が心か	<i>kimi ga kokoro ka</i>	von mir entfernt
		(KKS 12:601)

Tadamine vergleicht die Gefühlskälte der geliebten Person mit den Wolken, die sich durch den morgendlichen Wind auf der Bergspitze teilen und davonziehen. Es ist die Klage von jemandem, der sich in einseitiger Liebe verzehrt und die Nacht in Sehnsucht nach der geliebten Person durchwacht. Die schlaflose Nacht sowie die Anrede des Partners mit *kimi*, im *Man'yōshū* Indikator für die Geschlechtszuordnung des lyrischen Ichs³²², weist meines Erachtens darauf hin, dass Tadamines Gedicht aus der Sicht einer wartenden Frau verfasst wurde. Auf Seiten

³²⁰ ISHIDA (1975: 37).

³²¹ Vgl. KUBOTA (1966–1967b: 67).

³²² Im *Kokinshū* findet die direkte Anrede mit *kimi* (du) allerdings für beide Geschlechter Verwendung.

der japanischen Literaturwissenschaft wurde meines Wissens jedoch nicht auf diese Möglichkeit hingewiesen.

In Teikas Gedicht wird nicht die Unbarmherzigkeit der ersehnten Person sondern die Vergänglichkeit des Traums mit den wegziehenden Wolken verglichen. Durch die Anspielung auf Tadamines Liebesgedicht entsteht eine Doppelschichtigkeit, welche die Grenze zwischen Jahreszeitengedicht und Liebesgedicht verschwimmen lässt. Der Traum bekommt somit eine neue Bedeutung: Er ist nicht allein Sinnbild der Vergänglichkeit sondern insbesondere der Vergänglichkeit der Liebe. Gleichzeitig wird dadurch ein erotisches Traumtreffen impliziert. Das lyrische Ich erwacht in der Morgendämmerung aus einem erotischen Traum. Auf diese Weise wird zugleich eine Brücke zur konventionellen Umsetzung des Traummotivs hergestellt, wie sie in den Gedichten des *Man'yōshū* und *Kokinshū* zum Ausdruck kommt.

Die Anspielung auf den erotischen Trauminhalt in Teikas *tanka* wird durch einen weiteren Prätext belegt. Möglicherweise verbirgt sich in Teikas Werk zusätzlich eine Anspielung auf das chinesische Gedicht *Gaotang fu* (Gedicht des Berges Gaotang) in der Anthologie *Wenxuan*, auf das oben hingewiesen wurde. In diesem bezeichnet die Morgenwolke (Chin. *chaoyun*, Jap. *asagumo*) die Erinnerung an die Göttin Shaman-ka, von welcher der König von Chu auf dem Berg Fusan träumte. Die wegziehenden Morgenwolken in Teikas Gedicht sind somit möglicherweise eine Metapher für die sich verflüchtigende Vision der Geliebten, die das lyrische Ich in seinem Traum traf.³²³

Durch die Inkorporation verschiedener Prätexte aus anderen Gedichtkategorien erzeugt Teika in seinem Werk eine komplexe Mehrschichtigkeit und Tiefe, die ein weites Echo nach sich zieht und weit über die 31 Silben, die es formen, hinausreicht. Das Gedicht ist somit ein typisches Beispiel des sogenannten *Shinkokinshū*-Stils.

Folgendes *tanka* von Fujiwara no Ietaka (1158–1237) verbindet ebenfalls weisse Wolken, Traum und Vergänglichkeit:

さくら花
夢かうつゝか
白雲の
たえてつねなき
峰の春風

sakurabana
yume ka utsutsu ka
shirakumo no
taete tsunenaki
mine no harukaze

Kirschblüten –
Traum oder Wirklichkeit?
Die weissen Wolken, (gleich
den Kirschblüten) sind verweht,
nur der Frühlingswind bleibt.
(SKKS 2:139)

³²³ Vgl. TAKAHASHI (2001: 343–353).

Mittels der Kirschblüten, die mit dem Frühlingswind davonwehen, beklagt Ietaka die Vergänglichkeit und vergleicht diese mit der Flüchtigkeit des Traums. Das *tanka* ist eine Kombination des oben besprochenen *Kokinshū*-Gedichts von Tadamine mit einem weiteren anonymen *Kokinshū*-Gedicht:

世の中は	<i>yo no naka wa</i>	Diese Welt –
夢かうつつか	<i>yume ka utsutsu ka</i>	ist sie Traum oder Wirklichkeit?
うつつとも	<i>utsutsu to mo</i>	Ob Wirklichkeit oder Traum,
夢ともしらず	<i>yume to mo shirazu</i>	ich weiss es nicht.
ありてなければ	<i>arite nakereba</i>	Ich bin und bin doch nicht.
		(KKS 18:942)

Wie in obigem Gedicht von Teika schafft Ietaka in seinem Werk anhand eines Naturbildes in Kombination mit Prätexten, ein vielschichtiges Gedicht, das sowohl Liebeslyrik, Jahreszeitenpoesie und buddhistisches Gedankengut miteinander verschmelzen lässt.

In den Herbstgedichten wird oft die lange, einsame Nacht betont, die dem lyrischen Ich keinen ruhigen Traum gönnt. Ein Beispiel ist folgendes Gedicht von Jien (1155–1225):

衣うつ	<i>koromo utsu</i>	Der Ton des Kleiderklopfens
をとほ枕に	<i>oto wa makura ni</i>	neben meinem Kissen,
すがはらや	<i>sugawara ya</i>	im Dorf Fushimi in Sugawara –
ふしみの夢を	<i>fushimi no yume o</i>	jede Nacht durchbricht er
いく夜のこしつ	<i>ikuyo no koshitsu</i>	meinen Traum.
		(SKKS 5: 476)

Das lyrische Ich erwacht jede Nacht durch das Kleiderklopfen der Dorf-frauen. Dies lyrische Bild soll ein herzergreifendes Gefühl von Einsamkeit hervorrufen und somit die Melancholie des Herbstes zum Ausdruck bringen. Das Gefühl von Traurigkeit, verursacht durch das Klopfen der Kleider, wird mit der Melancholie, die das Erwachen aus dem Traum nach sich zieht verglichen. Das Gedicht hinterlässt ein tiefes Gefühl der Vergänglichkeit allen Seins (*aware*). Die Besprechung der Jahreszeiten-gedichte soll mit einem Wintergedicht von Saigyô abgeschlossen werden:

津の国の	<i>Tsunokuni no</i>	Im Settsu-Lande
難波の春は	<i>Naniwa no haru wa</i>	Frühling in der Naniwa-Bucht –
夢なれや	<i>yume nare ya</i>	War's nur ein Traum?

蘆のかれ葉に 風わたる也	<i>ashi no kareba ni kaze wataru nari</i>	Durch die dürrn Schilfblätter fährt nun raschelnd der Wind. ³²⁴ (SKKS 6:625)
-----------------	---	---

Saigyô's Werk, aus Anlass eines Gedichtwettstreits (*Mimosusogawa uta-awase*) verfasst, wurde von Shunzei als Wettbewerbsrichter als Gedicht im *yûgen*-Stil beurteilt.³²⁵ Die Naniwa-Bucht mit ihrem jungen Schilfgras ist konventionell ein lyrisches Motiv des Frühlings. Das dürre Schilfgras im Winter evoziert im Betrachter eine tiefe Empfindung von Melancholie und Vergänglichkeit, worin das Gefühl von *yûgen* zum Ausdruck kommt. Das Bild der Naniwa-Bucht im Frühling erscheint dem lyrischen Ich unwirklich wie ein Traum.

8.2.3 Der Traum in den Reisegedichten

Bei der Besprechung der *Man'yôshû*-Gedichte wurde aufgezeigt, dass die Ursache eines Traums oft eine Reise war, die im lyrischen Ich die Sehnsucht nach der geliebten Person weckte, in deren Folge es von dieser träumte oder wünschte, von ihr zu träumen. Im *Man'yôshû* waren diese Gedichte allerdings der Kategorie „Liebesgedichte“ (*sômonka*) zugeordnet. Im *Shinkokinshû* taucht das Traummotiv auch in den Reisegedichten auf. Da das Reisen den Männern vorbehalten war, stammen bezeichnenderweise alle sechs in diese Kategorie aufgenommenen Traumgedichte von Männern. Die sechsfache Aufnahme des Traummotivs in die Reisedichtung zeigt, dass sich dieser Themenkomplex in der *Shinkokinshû*-Zeit zu einem konventionellen Topos entwickelt hatte. Um dies klarzulegen, soll im Folgenden eine interessante Motivkombination vorgestellt werden: Die Verbindung des Traums mit dem Berg Utsunoyama. Diese verbalisiert sich beispielsweise in einem Gedicht von Fujiwara no Ietaka:

旅寝する 夢路はゆるせ 宇津の山 せきとはきかず 守る人もなし	<i>tabine suru yumeji wa yuruse Utsunoyama seki to wa kikazu moru hito mo nashi</i>	Erlaube den Traumpfad auf Reisen, Berg Utsunoyama. Kein Grenzposten bist du, noch weilen hier Wächter. (SKKS 10:981)
---	---	---

³²⁴ Deutsche Übersetzung zitiert aus: BENL (1951: 60).

³²⁵ Vgl. BENL (1951: 60).

Der Reisende macht einen Zwischenhalt auf dem abgelegenen Bergpass Utsunoyama und sehnt sich nach seiner Geliebten in der Hauptstadt. Er bittet den Berg Utsunoyama, der hier personifiziert wird (*gijinhô*), ihn doch wenigstens im Traum in die Hauptstadt zu seiner Geliebten zurückkehren zu lassen. Die Einsamkeit des Reisenden und seine Sehnsucht nach der Hauptstadt oder der Geliebten ist ein konventionelles Thema der klassischen japanischen Reisepoesie. Häufig wird die Einsamkeit in Form des unruhigen Schlafes oder des Traums als Ausdruck der Sehnsucht betont.

Die Wahl des Bergpasses Utsunoyama ist nicht zufällig, und zwar aus zwei Gründen. Erstens gilt der Bergpass Utsunoyama als schwer zugänglich. Deshalb fungiert er in der japanischen *waka*-Dichtung als Symbol der Unerreichbarkeit, durch die selbst der Traum, der doch eigentlich Zeit und Raum überwinden sollte, nicht durchzudringen vermag. Mit Logik versucht das lyrische Ich das Problem zu lösen: Da der Berg Utsunoyama kein Grenzposten ist und keine Wächter die Durchreisenden kontrollieren, sollte doch dem Traum Einlass gewährt werden, so dass wenigstens in ihm ein Entfliehen aus der Einsamkeit des Bergpasses möglich ist. Zweitens erlaubt der Ausdruck Utsunoyama ein rhetorisches Wortspiel, das sich geschickt mit dem Traummotiv kombinieren lässt: *Utsu* ist lautverwandt mit *utsutsu* respektive dem japanischen Begriff für Wirklichkeit. Wie bereits dargestellt, werden Traum und Wirklichkeit in japanischen Traumgedichten gerne kontrastiert, um die unerfüllte Wirklichkeit gegen die erfüllende Traumwelt abzusetzen. Der abgelegene und unwirtliche Berg Utsunoyama ist somit Symbol der unbarmherzigen Wirklichkeit, die Auslöser für die Sehnsucht nach der Geliebten in der Hauptstadt ist. Der Traum ist Sinnbild der unerfüllten Sehnsucht und zugleich Mittel, diese zu stillen. Der einsam auf dem von jeglicher Zivilisation abgeschiedenen Berg weilende Höfling hofft, wenigstens im Traum den Raum zu überwinden und seine zu stillen.

Die Verwendung der Logik, sowie die Wortspielerei, entspricht grundsätzlich nicht dem direkten Stil des *Shinkokinshû* sondern liegt mehr in der geistreichen Hoflyrik, wie sie im *Kokinshû* üblich ist. Bezeichnenderweise diente Ietaka ein Gedicht des *Kokinshû*-Dichters Ariwara no Narihira als Vorlage, das ebenfalls Aufnahme ins *Shinkokinshû* fand:

駿河なる
宇津の山辺の
うつゝにも
夢にも人に
あはぬなりけり

*Suruga naru
Utsunoyama-be ni
utsutsu ni mo
yume ni mo hito ni
awanu narikeri*

Beim Berg Utsunoyama
im Lande Suruga –
kann ich sie nicht treffen –
nicht in Wirklichkeit,
selbst nicht im Traum.
(SKKS 10: 904)

Der Reisende vermag seine Geliebte nicht einmal im Traum zu treffen. Auf diese Weise werden seine Einsamkeit sowie die Abgeschiedenheit seines Aufenthaltsortes betont. Zugleich ist das Gedicht jedoch auch Ausdruck der einseitigen Liebe. Aufgrund der Vorstellung des mystischen Besuchstraums werden die Gefühle der Geliebten in Frage gestellt.

Insbesondere in den Gedichten nach dem *Shinkokinshû* wird die Motivkombination des Berges Utsunoyama mit dem Traum zusehends häufiger. Dies lässt darauf schliessen, dass das oben erwähnte *tanka* von Narihira Anlass zu einer Konventionalisierung dieser Motivverknüpfung war.

8.2.4 Der Traum in den Liebesgedichten

Das Traummotiv ist auch im *Shinkokinshû* in der Liebesdichtung am häufigsten vertreten. Allerdings ist der prozentuale Anteil von 35% wesentlich geringer als im *Man'yôshû* oder im *Kokinshû*. Zwar ist das Traummotiv in den Jahreszeitengedichten, den Reisegedichten sowie in den Diversen Gedichten ebenfalls mit der Liebeslyrik verknüpft. In der Jahreszeitendichtung zeigte sich dies durch die erweiterte Bedeutung, die diese durch einen Prätext aus der Liebespoesie erhielt. In den Reisegedichten offenbart sich dies durch den Wunsch des einsam Reisenden nach einem Traumtreffen mit der Geliebten. Trotzdem können die Traumgedichte der Liebesgattung kaum in die beiden anderen Kategorien aufgenommen werden, da entweder das Naturbild oder der Schauplatz der Reisedichtung fehlt. Der Handlungsort in der Liebesdichtung ist meist das eigene Gemach, die Zeit ist die Nacht oder der frühe Morgen. Hierin unterscheiden sich die Liebesgedichte im *Shinkokinshû* nicht von denjenigen vorhergehender Anthologien. Bemerkenswert ist jedoch, dass nur dreizehn der insgesamt siebenundzwanzig Traumgedichte in der Kategorie Liebe von repräsentativen Dichtern der *Shinkokinshû*-Zeit

stammen. Die restlichen vierzehn Traumgedichte wurden von Dichtern zwischen dem 9. und 10. Jahrhundert verfasst. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass sich das Sujet allmählich von seiner einseitigen Bindung an die Liebesdichtung löste. Es deutet des Weiteren darauf hin, dass sich das Traummotiv in der Liebesdichtung im 13. Jahrhundert allmählich erschöpft hatte. Wie sich das Sujet in der Liebesdichtung des *Shinkokinshû* manifestiert soll im Folgenden untersucht werden.

In vielen Traumgedichten in der Liebesgattung des *Shinkokinshû* wird das Aufwachen nach einem Traum beklagt. Folgendes Gedicht wurde von Dainagon Sanemune (1149–1212) verfasst:

夢のうちに	<i>yume no uchi ni</i>	Meine Ärmel sind nasser
逢ふとみえつる	<i>au to mietsuru</i>	durch den Schmerz über das
寢覚めこそ	<i>nezame koso</i>	Aufwachen nach einem
つれなきよりも	<i>tsurenaki yori mo</i>	Traumtreffen mit dir als
袖はぬれけれ	<i>sode wa nurekere</i>	durch den Schmerz
		über deine Herzlosigkeit.
		(SKKS 12:1127)

Das Aufwachen aus einem Traum ist für das lyrische Ich schmerzhafter als der Schmerz darüber, dass seine Liebe in der Wirklichkeit keine Erwidierung findet. Eine erfüllte Liebe im Traum wird somit einer unerfüllten Liebe in der Wirklichkeit vorgezogen und dem durch das Aufwachen verursachten Trennungsschmerz Ausdruck verliehen. Hier zeigt sich eine Rückkehr zur positiven Konnotation des Traumtreffens. Die Ursache für den Wunsch nach dem Traum ist allerdings nicht wie im *Man'yôshû* die Abwesenheit des Geliebten durch räumliche oder gesellschaftliche Umstände sondern die Gleichgültigkeit der Geliebten. Der Traum gibt auch nicht mehr Aufschluss über die Gefühle der Geliebten in der Wirklichkeit, wodurch eine Abkehr von der Vorstellung des mystischen Besuchs-traums zum Ausdruck kommt. Der Traum, respektive dessen Fehlen, ist somit nicht Beweis der einseitigen Liebe wie im *Kokinshû*, sondern Ort, wo sich die unerfüllte Liebe in der Wirklichkeit erfüllt. Das Gedicht steht somit in der Tradition der Traumlyrik von Ono no Komachi. Folgendes Gedicht von Priester Jakuren (ca. 1139–1202) zeigt ähnliche Charakteristiken:

涙河	<i>namidagawa</i>	Ach, das Aufwachen
身もうきぬべき	<i>mi mo ukinu beki</i>	im Tränenfluss,
寢覚めかな	<i>nezame kana</i>	in dem mein Körper
はかなき夢の	<i>hakanaki yume no</i>	zu schwimmen scheint –

なごりばかりに	<i>nagori bakari ni</i>	die nachklingenden Wellen eines flüchtigen Traums. (SKKS 15:1386)
---------	-------------------------	---

Auch in diesem Gedicht liegt die Betonung auf dem Gefühl nach dem Aufwachen. Zurück bleibt ein nachklingendes Gefühl der Liebessehnsucht und des Schmerzes über die Vergänglichkeit. In folgendem Gedicht wird zusätzlich der Topos der Illusionshaftigkeit des Schlaftraums inkorporiert:

さめてのち 夢なりけりと 思ふにも 逢ふは名残の をしくやはあらぬ	<i>samete nochi yume narikeri to omou ni mo au wa nagori no oshiku ya wa aranu</i>	Nach dem Aufwachen merkte ich, dass es ein Traum war, doch wenn auch bloss ein Traumtreffen – wie könnte ich die Trennung nicht bedauern? (SKKS 12:1125)
---	--	---

Fujiwara no Sanesada (1139–1191) verarbeitet in seinem Gedicht den bereits mehrmals besprochenen konventionellen Topos der Illusionshaftigkeit des Schlaftraums, wie er bereits im *Man'yōshū* sowie in Ono no Komachis erstem Traumgedicht (KKS 12:552) manifest ist. Das lyrische Ich erwacht aus einem Traum von seiner Geliebten, wird sich gewahr, dass es geträumt hat und bereut nun die durch das Erwachen verursachte Trennung vom Objekt seiner Sehnsucht. Das Gedicht von Sanesada zeigt somit keine neuen Charakteristiken. Das SNKBZ verzeichnet als Referenz ein Gedicht von Mibu no Tadamine (KKS 12:609). Sanesadas Gedicht kann jedoch kaum auf eine einzelne Vorlage zurückgeführt werden. Der Topos der Illusionshaftigkeit des Schlaftraums war im 12. Jahrhundert bereits so konventionalisiert, dass das Aufspüren eines einzigen Prätextes nicht sinnvoll ist.

In der Liebesdichtung des *Shinkokinshū* liegt die Betonung auf dem Gefühl nach dem Erwachen. Dieses wird als schmerzlich empfunden und die Flüchtigkeit des Traums beklagt. Die Gedichte drücken den Wunsch aus, in der erfüllten Welt des Traums zu verharren, die der unerfüllten Wirklichkeit vorgezogen wird. Die Gedichte sind also stark der Tradition von Ono no Komachi verpflichtet.

8.2.5 Der Traum in den Trauergedichten und den religiösen Gedichten

Das *Shinkokinshû* enthält elf Trauergedichte mit dem Traummotiv. In ihnen wird meist der Tod der eigenen Frau, einer geliebten Person oder eines nahen Bekannten beklagt. Der Traum wird nicht im Sinn des Schlaftraums verwendet, sondern hat meist metaphorischen Gehalt und symbolisiert die Unwirklichkeit und Unbeständigkeit des Lebens. Folgendes Gedicht sandte Fujiwara no Shunzei an Fujiwara no Yoshitsune (1169–1206), als dessen Frau im Jahr 1200 im Alter von nur vierunddreissig Jahren verstarb:

かぎりなき 思のほどの 夢のうちは おどろかさじと 歎きこしかな	<i>kagirinaki omoi no hodo no yume no uchi wa odorokasaji to nageki koshi kana</i>	In der traumgleichen unendlichen Trauerzeit, wollte ich deinen Traumzustand nicht durch einen Besuch durchbrechen und trauerte alleine vor mich hin. (SKKS 8:828)
--	--	--

Shunzei vergleicht den Trauerzustand von Yoshitsune mit einem Traum. Obwohl in den japanischen Kommentaren nirgends darauf hingewiesen wird, scheinen die ersten zwei Verszeilen zudem eine Allusion an das Traumgedicht 13:657 (*kagirinaki...*) von Ono no Komachi zu sein. Dadurch betont Shunzei möglicherweise die Sehnsucht von Yoshitsune nach seiner Frau. Fujiwara no Yoshitsunes Antwort lautete folgendermassen:

見し夢に やがてまぎれぬ わが身こそ とはるゝけふも まづ悲しけれ	<i>mishi yume ni yagate magirenu waga mi koso towardu kyô mo mazu kanashikere</i>	Traurig bin ich noch heute, dass ich im unbeständigen Traum (=Tod der Frau) nicht sofort versank (= starb). (SKKS 8:829)
---	---	--

Yoshitsune, der in seinem Antwortgedicht auf eine Textstelle im *Genji monogatari* anspielt³²⁶, übernimmt im Oberstollen den Begriff Traum, verwendet ihn jedoch nicht wie Shunzei, um den Trauerzustand zu beschreiben, sondern als Metapher für den Tod seiner Frau. Damit betont er seine Schwierigkeiten, die Realität zu akzeptieren und drückt zugleich den Wunsch aus, in den Traum einzutauchen und sich zu seiner Frau zu begeben, das heisst, selbst zu sterben.

³²⁶ Vgl. KUBOTA (1966–1967b, Bd. 23: 82).

Während obige zwei Gedichte persönliche Gefühle ausdrücken, werden in folgendem Gedicht von Priester Jien (1155–1225) Gedanken über Leben und Tod philosophisch universalisiert:

きのふ見し 人はいかにと おどろけど なを長夜の 夢にぞ有ける	<i>kinô mishi hito wa ika ni to odorokedo nao nagaki yo no yume ni zo arikeru</i>	Washalb erschrecke ich über den Tod von der Person, die ich gestern noch traf? Weiss ich doch, dass ich in einem Traum umherirre. (SKKS 8:833)
---	---	---

Priester Jien verwendet den Traumbegriff im buddhistischen Sinn. Der Tod eines Bekannten verleitet ihn zu Gedanken über die Unbeständigkeit des Lebens und zur Selbstreflexion. Durch das Erschrecken über den plötzlichen Tod, wird ihm bewusst, dass er die buddhistische Wahrheit der Unbeständigkeit allen Seins noch nicht verinnerlicht hat und der buddhistischen Erleuchtung noch fern ist. Der buddhistische Begriff *chôya no yume* (der Traum der langen Nacht) bezeichnet die irdische Welt des unerleuchtet Herumirrenden, die mit einem langen Traum in der Nacht verglichen wird.

In den Elegien des *Shinkokinshû* wird der Tod somit Anlass zur Reflexion über die Unbeständigkeit der Welt, wodurch sie in die Nähe der nun zu besprechenden buddhistischen Gedichte rücken. Folgendes Gedicht wurde von Priester Jakuzen (1118 – mind. 1182) verfasst. Das Vorwort bildet eine Zeile aus dem Lotossutra, mit der beschrieben wird, wie sich die Menschen nach Buddhas Eingang ins Nirvana nach ihm sehnen: „Im Herzen Sehnsucht tragen und sich nach Buddha sehnen“.³²⁷

別れにし その面影の こひしきに 夢にも見えよ 山のはの月	<i>wakare ni shi sono omokage no koishiki ni yume ni mo mie yo yama no ha no tsuki</i>	Ich sehne mich nach deiner Gestalt die von uns gegangen ist. Erschein wenigstens im Traum, Mond hinter der Bergsilhouette (SKKS 20:1960)
---	--	---

Das Gedicht beschreibt die Sehnsucht nach Buddha, versinnbildlicht durch den Mond, der sich hinter der Bergsilhouette verbirgt. In den buddhistischen Traumpraktiken galt es als möglich, im Traum mit Buddha in Verbindung zu treten. Das *Shinkokinshû* verzeichnet zwei

³²⁷ Die Zeile lautet: 心懷恋慕、渴仰於仏（しんねれんぼ、かつごうおぶつ）。

weitere buddhistische Gedichte mit dem Traummotiv. Diese wurden jedoch von Frauen verfasst und werden später besprochen.

8.3 Die Traumgedichte der Dichterinnen des *Shinkokinshû*

8.3.1 Allgemeine Angaben

Im Gegensatz zu den Traumgedichten des *Man'yôshû* und des *Shinkokinshû* ist die Autorschaft eines Grossteils der Traumgedichte des *Shinkokinshû* bekannt. Diese verteilen sich folgendermassen unter die jeweiligen Autoren, wobei nur Dichter aufgenommen wurden, von denen mindestens zwei Traumgedichte in der Anthologie vertreten sind:

Autor	SKKS-Traumgedichte	SKKS-Gedichte Total	Prozent
Priester Jien	7	92	7.6%
Prinzessin Shikishi	5	49	10.2%
Shunzei no Musume	4	29	13.8%
Fujiwara no Ietaka	4	43	9.3%
Fujiwara no Yoshitsune	4	79	5.1%
Fujiwara no Teika	3	46	6.5%
Fujiwara no Kintsune	2	10	20%
Priester Saigyô	2	94	2.1%
Minamoto no Michichika	2	6	33.3%
Shunzei	2	72	2.8%
Fujiwara no Sanekata	2	12	16.6%
Ise	2	15	13.3%
Izumi Shikibu	2	25	8%
Akazome Emon	2	10	20%

Obige Auflistung ist allerdings nicht sehr aufschlussreich, weil sie nur Gedichte einschliesst, die Aufnahme ins *Shinkokinshû* fanden. Es ist deshalb ungewiss, ob der Prozentsatz an Traumgedichten im Verhältnis der insgesamt aufgenommenen Gedichte eines Autors repräsentativ für sein Gesamtwerk ist oder ob es sich hierbei um eine selektive und zuweilen schwerpunktsetzende Auswahl der Kompilatoren handelt. Je geringer die Anzahl aufgenommener Gedichte eines Autors ist, desto ungenauer werden zudem die Auswertungen. Wohl führt Minamoto no Michichika

mit einem Prozentsatz von 33% Traumgedichten die Liste an. Von ihm wurden insgesamt jedoch nur sechs Gedichte ins *Shinkokinshû* aufgenommen, weshalb seine Werte nicht aussagekräftig sind.

Etwas genauere Aussagen lassen sich zu den in der Liste aufgeführten obersten sechs Dichtern, respektive von Priester Jien bis Teika machen, da von diesen relativ viele Gedichte Aufnahme ins *Shinkokinshû* fanden. Zahlenmässig führt Priester Jien die Liste mit sieben Traumgedichten an. Prozentual sind die Traumgedichte mit ca. 6%–9% relativ ausgewogen über die männlichen Dichter verteilt. Angeführt wird die Auswertung prozentual jedoch von den beiden Dichterinnen Shunzei no Musume (ca. 1171–mindestens 1252) und Prinzessin Shikishi mit 13.8% respektive 10.2%. Beide werden seitens der Literaturwissenschaftler oft in Zusammenhang mit dem Traummotiv genannt. Es stellte sich nun die Frage, ob die beiden Dichterinnen im Verhältnis zu ihrem Gesamtwerk tatsächlich viele Traumgedichte verfassten oder ob die Kompilatoren bewusst eine grosse Anzahl von Traumgedichten in die Anthologie aufnahmen. In Bezug auf Prinzessin Shikishi wird die Problematik weiter unten besprochen.

8.3.2 Die Traumgedichte

In der Folge soll untersucht werden, ob sich das Traummotiv in Frauengedichten bezüglich Inhalt vom anderen Geschlecht unterscheidet.

Im *Man'yôshû* und im *Kokinshû* fand das Traummotiv bei Frauen fast ausschliesslich in der Liebesdichtung Verwendung. Folglich wäre zu vermuten, dass sich diese Tendenz auch im *Shinkokinshû* manifestiert. Wie folgende Tabelle aufzeigt, werden diese Erwartungen jedoch nicht bestätigt.

Kategorie	Männer	Frauen
Jahreszeiten	13	5
Trauer	7	2
Reise	6	0
Liebe	17	10
Diverses	10 (+1 x Anon)	2
Götter	2 (+1 x Anon)	0
Buddha	1	2
Total	58	21

Die Tabelle zeigt folgende Charakteristiken:

- Etwa ein Drittel der Traumgedichte stammen von Frauen.
- Die Hauptdomäne des Traummotivs in der Frauendichtung ist die Liebe, wobei auch die Jahreszeiten-Dichtung nicht unbedeutend vertreten ist.
- In den Reise- und Göttergedichten sind Frauen gar nicht, in Trauer- und Diversen Gedichten nur sehr schwach vertreten.
- Bei den buddhistischen Gedichten übertreffen die Frauengedichte diejenigen von Männern zahlenmässig. Allerdings ist bei einer Gesamtzahl von nur drei vertretenen Gedichten die Auswertung nicht aussagekräftig.

Mit einem Anteil von knapp 30% liegen die Frauen etwas niedriger als in den bereits besprochenen Anthologien *Man'yôshû* und *Kokinshû*. Ausserdem verteilen sich fast die Hälfte davon auf die beiden Dichterinnen Shunzei no Musume und Prinzessin Shikishi. Allerdings sind in den beiden Anthologien *Man'yôshû* und *Kokinshû* die Auswertungen aufgrund des grossen Anteils an anonymen Gedichten wesentlich unpräziser. Dies liegt daran, dass anonyme Gedichte nicht immer geschlechtsspezifisch zuzuordnen sind und ausserdem kaum entschieden werden kann, ob sie von Frauen oder aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst wurden.

Das Traummotiv ist in der Dichtung von Frauen zwar immer noch eine Domäne der Liebespoesie. Doch findet man das Sujet in nicht unerheblichem Masse auch in anderen Gedichtkategorien, insbesondere in der Jahreszeitenpoesie. Hierin zeigt sich eine neue Tendenz: In der Jahreszeitendichtung sind nur die beiden zeitgenössischen Dichterinnen Prinzessin Shikishi und Shunzei no Musume vertreten. Dies bestätigt die oben erwähnte Tatsache, dass sich der Traum erst nach dem *Kokinshû* allmählich zum konventionalisierten Motiv der Jahreszeitenpoesie entwickelte. Von Shunzei no Musume fanden zwei Traumgedichte Aufnahme in die Jahreszeitenpoesie. Das folgende verfasste sie aus Anlass eines Gedichtwettbewerbs:

風かよふ
ねざめの袖の
花の香に
かほる枕の
春の夜の夢

kaze kayou
nezame no sode no
hana no ka ni
kaoru makura no
haru no yo no yume

Aufgewacht durch den Bütenduft
den der Wind sanft heranträgt
und Ärmel und Kissen benetzt,
auf dem ich den Traum
der Frühlingsnacht sah.
(SKKS 2:112)

Das lyrische Ich träumt von Kirschblüten und erwacht am frühen Morgen durch den milden Wind einer Frühlingsnacht, der den Geruch der Kirschblüten heranträgt, die es im Traum sah, so dass sowohl die Ärmel als auch das Kissen nach den Blüten duften. Traum und Wirklichkeit fließen sanft ineinander über. Die Blüten sind wie ein Nachklang des schönen Traums, worin das dichterische Ideal von *yojō yôen* mitschwingt. Der Traum der Frühlingsnacht sowie der Inhalt, die Kirschblüten, betonen die Kürze der Nacht und zugleich die Flüchtigkeit des Traums. Hierin weist das Gedicht Ähnlichkeiten mit dem oben besprochenen Frühlingsgedicht von Fujiwara no Teika (SKKS 1:38) auf. Das zweite Jahreszeitengedicht von Shunzei no Musume verbindet ebenfalls Blüten, Duft, Schlaf und Traum:

たちばなの	<i>tachibana no</i>	Im Schlummer,
にほふあたりの	<i>niou atari no</i>	umgeben vom Hauch
うたたねは	<i>utatane wa</i>	der Orangenblüten, träume ich
夢も昔の	<i>yume mo mukashi no</i>	vom Duft eines Mannes,
袖の香ぞする	<i>sode no ka zo suru</i>	der mir einst nahe stand.
		(SKKS 3:245)

Umgeben vom Duft der Orangenblüten schlummert das lyrische Ich ein und träumt von demselben Duft eines früheren Geliebten. Der Blütenduft evoziert ein Traumbild und hinterlässt ein nostalgisches Gefühl. Als Vorlage diente der Dichterin folgendes anonymes *Kokinshû*-Gedicht:

五月待つ	<i>satsuki matsu</i>	Wenn ich den Duft
花橘の	<i>hanatachibana no</i>	der Orangenblüten einatme,
香をかげば	<i>ka o kageba</i>	die auf den fünften Monat warten,
昔の人の	<i>mukashi no hito no</i>	Erinnere ich mich
袖の香ぞする	<i>sode no ka zo suru</i>	an den Ärmel-Duft
		einer Person von früher.
		(KKS 3:139)

Während im *Kokinshû*-Gedicht beim Duft der Orangenblüten die Erinnerung an einen Mann hochsteigt, verwandelt sich im *tanka* von Shunzei no Musume die Assoziation von Duft und Erinnerung zu einem Traumbild.

Beide Gedichte von Shunzei no Musume zeigen ähnliche Charakteristiken wie die Männergedichte und drücken wie ich meine, keine spezifisch weibliche Perspektive aus. Bei den Liebesgedichten dürfte dies möglicherweise anders sein. Das *Shinkokinshû* enthält insgesamt zehn von Dichterinnen verfasste Traumgedichte in der Kategorie Liebe.

Allerdings stammen nur drei von Dichterinnen aus der sogenannten *Shinkokinshû*-Zeit, eines davon von Prinzessin Shikishi. Folgendes Gedicht schrieb die Frau von Shunzei (?–1193) als Antwort auf ein Gedicht ihres Mannes, in dem er ihre Herzenskälte beklagt und sie bittet, ihm doch wenigstens im Jenseits ein Treffen zu gewähren.

頼めをかん	<i>tanome okan</i>	Fürs Jenseits
たゞさばかりを	<i>tadasa bakari o</i>	ein Versprechen geb ich Dir.
契にて	<i>chigiri nite</i>	Doch nur hierfür.
うき世の中の	<i>ukiyo no naka no</i>	Diese flüchtige Welt
夢になしてよ	<i>yume ni nashite yo</i>	betrachte sie als Traum.
		(SKKS 13:1233)

In ihrem Antwortgedicht gewährt ihm seine Frau das gewünschte Versprechen. Sie bittet ihren Mann jedoch, in die Erfüllung seiner Wünsche im Diesseits keine weiteren Hoffnungen zu hegen. Sie tröstet ihn damit, dass die irdische Welt doch nur ein flüchtiger Traum sei. Das Gedicht zeigt insofern eine weibliche Perspektive, als der Mann der Werber ist und die Frau sich ziert, respektive sich rar macht. Da es sich bei den beiden um ein Ehepaar handelt – wobei eine Ehe im Japan der Heian-Zeit nicht dem entspricht, was wir heutzutage unter einer Ehe verstehen – handelt es sich hier ganz offenbar um eine lyrische Pose: Die Rolle einer Frau, welche das Werben eines Mannes zurückweist.

Folgendes Liebesgedicht verfasste Shunzei no Musume aus Anlass eines Gedichtwettbewerbs unter dem vorgeschriebenen Thema „einmaliges Liebestreffen“ (*aite awazaru koi*):

夢かによ	<i>yume ka to yo</i>	War es ein Traum?
見し面影も	<i>mishi omokage mo</i>	Wohl erinnere ich mich
ちぎりしも	<i>chigirishi mo</i>	deiner Gestalt und
忘れずながら	<i>wasurezu nagara</i>	deines Versprechens,
うつゝならねば	<i>utsutsu naraneba</i>	doch ist es nicht Wirklichkeit.
		(SKKS 15:1391)

Das lyrische Ich verbringt eine Liebesnacht mit einem Mann und lässt es in einsamer Liebessehnsucht zurück, da das Treffen keine Wiederholung findet. Deshalb scheint ihm sogar dieses einmalige Treffen nicht wie Wirklichkeit, sondern wie ein Traum. Der Traum ist in diesem Gedicht Symbol der Flüchtigkeit und Unwirklichkeit. Die weibliche Perspektive kommt darin zum Ausdruck: Die Frau wartet sehnsüchtig auf ein weiteres Treffen mit dem Mann, dieser aber hat offenbar seine Gesinnung geändert und stattet ihr keine Besuche mehr ab. Das lyrische Ich ist

somit eine wartende, abgewiesene Frau. Als Vorlage diene möglicherweise ein Gedicht aus dem *Sagoromo monogatari* (Die Geschichte von Sagoromo [Ende 11. Jh.]).

Bei den buddhistischen Gedichten wäre zu vermuten, dass sie tendenziell von Männern verfasst wurden. Bemerkenswerterweise stammen zwei der insgesamt drei Gedichte, die das Traummotiv enthalten jedoch von einer Frau. Eines davon wurde von Akazome Emon (957? – ca. 1041), einer Dichterin des späten 10. Jahrhunderts, verfasst, und gehört somit nicht in die *Shinkokin*-Zeit. Autorin des zweiten ist Prinzessin Shikishi. Es wird nachfolgend untersucht.

8.3.3 Traumgedichte aus der fiktiven Sicht einer Frau

Mindestens zwei Traumgedichte im *Shinkokinshû* wurden aus der fiktiven Sicht einer Frau verfasst. Eine weibliche Perspektive kann nur in der Liebesdichtung klar zum Ausdruck gebracht werden. Deshalb handelt es sich in beiden Fällen um Liebesgedichte. Das erste stammt von Minamoto no Michitomo (1171–1227) aus Anlass eines Gedichtwettbewerbs:

いまこんと 契しことは 夢ながら 見し夜ににたる 有りあけの月	<i>ima kon to chigirishi koto wa yume nagara mishi yo ni nitaru ariake no tsuki</i>	Dein Versprechen, sofort wieder zu kommen, war nur ein Traum. Der Mond der Morgendämmerung, erinnert mich an den flüchtigen Traum der Nacht, in der wir uns trafen. (SKKS 14:1276)
---	---	--

Die Frau wartet die ganze Nacht vergebens auf den Geliebten, der versprochen hatte, sofort wieder zu kommen. Der Mond der Morgendämmerung erinnert sie an das einmalige Liebestreffen. Bereits damals wurde ihr bei der Trennung am frühen Morgen die traumgleiche Flüchtigkeit der Liebesnacht bewusst. Als Vorlage für das *tanka* diente ein berühmtes *Kokinshû*-Gedicht von Priester Sosei. Es wurde ebenfalls aus der Sicht einer Frau verfasst.

今こむと 言ひし許に 長月の ありあけの月を	<i>ima komu to iishi bakari ni nagatsuki no ariake no tsuki o</i>	Nur weil du sagtest, du kämest gleich, so habe ich geharrt deiner, bis ach, nun aufgegangen der Mond der Morgenfrühe,
---------------------------------	---	---

待ちいでつる哉	<i>machiidetsuru kana</i>	in der langen Herbstnacht des neunten Monats! (KKS 14:691)
---------	---------------------------	--

Kintsune übernahm aus der Vorlage das Prinzip der wartenden Frau und erweiterte es durch den metaphorischen Vergleich des kurzen Liebestreffens mit einem Traum. Auf diese Weise wird sowohl die Flüchtigkeit des Liebestreffens als auch die Vergänglichkeit der Liebe betont. Durch die Kombination von zwei Zeitebenen schafft er eine Doppelschichtigkeit, die für den Stil des *Shinkokinshû* charakteristisch ist.

Das zweite fiktiv aus der Sicht einer Frau entstandene Gedicht stammt von Fujiwara no Kintsune (1171–1244). Der Anlass war ebenfalls ein Gedichtwettbewerb zum Thema „einmaliges Treffen“.

あはれなる 心の闇の ゆかりとも 見し夜の夢を たれかさでめん	<i>aware naru kokoro no yami no yukari tomo mishi yo no yume o dare ka sademen</i>	Nur du kannst entscheiden, ob die Dunkelheit meines Herzens (=Liebesverwirrung) verursacht durch unser flüchtiges Treffen, nur ein Traum war. (SKKS 14:1300)
---	--	---

Die Frau leidet in ihrer Liebesverwirrung, verursacht durch ein einmaliges Treffen, und wartet nun auf einen zweiten Besuch des Mannes. Mit ihrem Gedicht fordert sie ihn auf, sie wieder zu besuchen. Mit einem erneuten Stelldichein will sie das kurze, einmalige Liebestreffen aus dem Traumzustand erlösen. Als Vorlage diente ein berühmtes *Kokinshû*-Gedicht von Ariwara no Narihira:

かきくらす 心のやみに まどひにき 夢うつつとは 世人さだめよ	<i>kakikurasu kokoro no yami ni madoiniki yume utsutsu to wa yohito sadame yo</i>	In der Dunkelheit meines Herzens irre ich umher: Jemand anderes muss entscheiden, ob Traum oder Wirklichkeit. (KKS 13:646)
---	---	--

In beiden Gedichten ist das lyrische Ich eine Frau, die auf ihren Mann wartet. Hierin zeigt sich das typische Muster von Gedichten aus der fiktiven Sicht einer Frau. Die beiden *tankas* weisen zudem eine weiblichere Perspektive auf als Gedichte, die von Frauen selbst verfasst wurden. Beide Gedichte wurden ausserdem für einen Gedichtwettbewerb geschrie-

ben. Hierin manifestiert sich, wie populär das fiktive Dichten aus der Sicht einer Frau bei öffentlichen Gedichtanlässen war.

Insgesamt unterscheiden sich die Traumgedichte des *Shinkokinshû* im Wesentlichen nur bei den Liebesgedichten nach Geschlecht. Während in der Dichtung von Männern der Schwerpunkt mehr auf dem Gefühl nach dem Aufwachen liegt, zeigt sich in der Frauendichtung eine Betonung des Wartens auf den Geliebten, sowie eine Klage über die Kürze des Liebestreffens, das mit dem Traum verglichen wird.

8.4 Prinzessin Shikishi, die heimlich Liebende

8.4.1 Vorbemerkungen

Prinzessin Shikishi (1149³²⁸–1201), auch Shokushi oder Kasa no Saiin genannt, ist die dritte grosse japanische Dichterin, die in der japanischen Literaturrezeption oft in Zusammenhang mit dem Traummotiv gebracht wird. Zusammen mit Nijôin no Sanuki (ca. 1141–ca. 1217), Shunzei no Musume und Kunaikyô (?–ca. 1204) repräsentiert sie die Frauendichtkunst der sogenannten *Shinkokin*-Zeit. Sie gilt im Allgemeinen als die überragende Dichterin der Epoche.

Im Gegensatz zu Kasa no Iratsume und Ono no Komachi ist über das Leben von Prinzessin Shikishi, wenn auch nicht sehr viel, doch einiges bekannt. Dies liegt einerseits an der besser dokumentierten Zeitepoche. Der Hauptgrund ist jedoch der, dass sie Mitglied der kaiserlichen Familie war. Sie war die Tochter des Kaisers Goshirakawa (1127–1192) und hatte zwei kaiserliche Prinzen sowie drei Prinzessinnen als leibliche Geschwister.³²⁹ Im Jahr 1159 wurde sie zur Ahnenpriesterin (*saiin*) des Kamo-Tempels in Kyôto ernannt, 1169 legte sie dieses Amt wegen Krankheit nieder. Des Weiteren soll sie im Jahr 1191 – anderen

³²⁸ Klassische Ansätze situierten ihr Geburtsjahr um das Jahr 1153. Dank den Untersuchungen von Uwayokote Masataka kann ihr Geburtsjahr jedoch mit einiger Bestimmtheit auf das Jahr 1149 festgelegt werden. Vgl. NANBA (1998: 35).

³²⁹ Es handelt sich um die Brüder Shakaku Hôshinnô (1150–1202) Mochihitoô (1151–1180) sowie die Schwestern Inpumon'in Ryôko (1147–1216), Kyûshi Naishinnô (1157–1171) und Yoshiko Naishinnô (?–1192).

Aufzeichnungen zufolge im Jahr 1194 – die Priesterweihe empfangen und ihr Leben als Nonne besiegelt haben. In ihren letzten Jahren litt sie unter verschiedenen Krankheiten. Im Jahr 1201 starb sie, vermutlich an Brustkrebs. Über ihr Liebesleben ist kaum etwas bekannt. Wie es für kaiserliche Prinzessinnen üblich war, war sie nie verheiratet. Es heisst, sie habe ein einsames, eremitisches Dasein geführt.

Prinzessin Shikishis Lebenszeit fiel mit den politischen Unruhen in der späten Heian-Zeit zusammen, aus denen 1285 die Minamoto-Sippe siegreich hervorging und damit die Kamakura-Zeit einleitete. Unter anderem infolge dieser Unruhen wurde Prinzessin Shikishi Opfer verschiedener Schicksalsschläge und Intrigen. Im Jahr 1171 starb ihre jüngere Schwester Prinzessin Kyûshi (1157–1171), sechs Jahre später verschied ihre Mutter. Ihr Bruder Prinz Mochihito (1151–1180) starb im Jahr 1180 während einer Schlacht. Er findet in der Kriegssaga *Heike monogatari* (Die Geschichte der Taira und Minamoto [14. Jh.]) Erwähnung. 1192 verlor sie sowohl ihren Vater als auch ihre Schwester Prinzessin Yoshiko (?–1192). Diese Schicksalsschläge sowie ihre Erfahrungen als Ahnenpriesterin sollen ihr Leben und ihre Dichtkunst stark geprägt haben.

Prinzessin Shikishi hinterliess ein umfangreiches dichterisches Lebenswerk. Im Gegensatz zu einigen ihrer Zeitgenossinnen, etwa Shunzei no Musume, hielt sie sich aus dem öffentlichen Leben weitgehend fern und nahm kaum an Gedichtwettbewerben teil. Es sind von ihr jedoch private Gedichtsammlungen wie das *Shikishi Naishinnô shû* erhalten, das 367 Gedichte enthält. Rechnet man weitere Gedichte hinzu, die nicht ins *Shikishi Naishinnô shû* aufgenommen wurden, ergibt dies den Untersuchungen von Oda Takeshi zufolge eine Gesamtzahl von 407 erhaltener Gedichte.³³⁰ Davon wurden insgesamt 155 Gedichte in die 21 kaiserlichen Anthologien (*nijûichi daishû*) aufgenommen. Allein das *Shinkokinshû* enthält 49 *tankas* von ihr. Drei Viertel ihrer Gedichte bilden so genannte Hundert-Gedicht-Sequenzen (*hyakushu uta*). Es handelt sich hierbei um thematisch angeordnete Minianthologien, von denen jedes Gedicht einem bestimmten Thema zugeordnet ist. Diese Art von stilisierter Gedichtkomposition erfreute sich zu Shikishis Zeit grosser Beliebtheit. Die Themen waren so konventionalisiert, dass sie für geübte

³³⁰ Zitiert aus: NANBA (1998: 41) Für eine Auflistung ihrer Gedichte in den verschiedenen Anthologien vgl. Ebd. (1998: 41).

Dichter zur reinen Routine wurden. Eine dieser Sequenzen soll Shikishi in nur zwanzig Tagen fertig gestellt haben. Von Jien wird gar gesagt, er habe eine Serie in zwei Stunden verfasst.³³¹

Prinzessin Shikishi war eine Schülerin von Shunzei. Dies zeigt sich auch in ihrem Dichtstil, welcher stark von den damaligen Zeitströmungen geprägt war.

8.4.2 Prinzessin Shikishi in der Literaturrezeption

Die Aufnahme von 49 Gedichten ins *Shinkokinshū* belegt die grosse Wertschätzung, die Kaiser Gotoba Prinzessin Shikishis Gedichten entgegenbrachte. In *Gokuden* (Geheime Überlieferungen), seiner Abhandlung über Poetik, bezeichnet er sie als herausragende Dichterin ihrer Zeit und lobt ihre Poesie als geschmeidig (*momimomi*).

In der japanischen Literaturrezeption wird immer wieder das einsame Leben von Prinzessin Shikishi betont und das damit zusammenhängende melancholische Wesen der Dichterin. Das sukzessive Hinscheiden ihrer engsten Familienangehörigen sowie das einsame Dasein als Ahnenpriesterin sollen ihr schon früh das Bewusstsein der Vergänglichkeit und Unbeständigkeit des Lebens ins Bewusstsein gerufen haben.³³² Einsamkeit und Melancholie werden auch aus ihren Gedichten herausgelesen. Prinzessin Shikishi gilt als Dichterin der so genannten „heimlichen Liebe“ (*shinobu koi no kajin*), symbolisiert durch ihr berühmtestes Gedicht, in dem sie dem Wunsch Ausdruck verleiht, aus Liebesschmerz zu sterben:

玉の緒よ	<i>Tama no o yo</i>	O Lebensfaden,
絶えなば絶えね	<i>taenaba taene</i>	willst reissen du, so reisse!
ながらへば	<i>nagaraeba</i>	Denn wenn ich länger
忍ぶることの	<i>shinoburu koto no</i>	noch lebte, könnte die Liebe
弱りもぞする	<i>yowari mo zo suru</i>	ich nicht mehr unterdrücken. ³³³
		(SKKS 11:1034)

Das Gedicht vermittelt das Bild einer leidenschaftlichen Frau, die ihre Liebe im Herzen versteckt, nicht aber nach Verwirklichung ihrer

³³¹ Zitiert aus: SATO (1993: 17).

³³² Vgl. KONDŌ (1975: 82).

³³³ Deutsche Übersetzung zitiert aus: DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987: 57).

Gefühle trachtet. Der Ausdruck der unerfüllten Liebe, der aus vielen ihrer Liebesgedichte spricht, wird ebenfalls auf persönliche Lebenserfahrungen zurückgeführt. Wie die Gedichte von Kasa no Iratsume und Ono no Komachi, werden ihre Werke biographistisch rezipiert. Die heimliche, passive Liebe ist allerdings ein konventionalisierter Topos der klassischen japanischen Dichtkunst und galt als ästhetisches Ideal insbesondere in der Frauenlyrik. Vage Lebensdaten sind im Grunde kein Hinweis auf ein unglückliches Liebesleben. Auch der Ausdruck von Melancholie in der Liebeslyrik kann nicht als Beweis für ein unglückliches Liebesleben gelten.

Prinzessin Shikishis Liebespoesie war gleich wie diejenige von Ono no Komachi Anlass reger Spekulationen über das Objekt ihrer Sehnsucht. Traditionellen Ansichten zufolge vermutet man in der Person, die Prinzessin Shikishis Leid verursachte, Fujiwara no Teika. Er kannte sie persönlich, und aus seinem Tagebuch, dem *Meigetsuki*, ist ersichtlich, wie er sich Sorgen um ihren Gesundheitszustand machte. Takenishi Hiroko argumentiert jedoch, Teikas viele Tagebucheinträge seien auf die Eitelkeit eines Beamten von niedrigem Rang zurückzuführen, Bekanntschaft mit einem Mitglied der kaiserlichen Familie zu pflegen.³³⁴

Des Weiteren wird in der japanischen Literaturrezeption häufig auf die besondere Stellung des Traummotivs in Prinzessin Shikishis Liebeslyrik hingewiesen. Hier zeigen sich ebenfalls biographistische Ansätze. Das Traummotiv wird nicht als konventionelles Sujet sondern als direkter Sehnsuchtsausdruck der Dichterin gelesen. Kondô Junichi zufolge steht hinter dem lyrischen Charakter von Shikishis Poesie die Resignation gegenüber der Realität, in deren Folge sich die Dichterin in eine Traumwelt geflüchtet habe.³³⁵ Wohl enthalten einige von Prinzessin Shikishis berühmtesten Gedichten das Traummotiv. Neuere Untersuchungen von Nanba oder Kubukihara belegen jedoch, dass das Traummotiv weniger eine Charakteristik von Prinzessin Shikishis Liebespoesie als vielmehr ihrer Jahreszeitenpoesie darstellt.³³⁶ Im Allgemeinen scheint Shikishis Verbindung mit dem Traummotiv seitens der Literaturrezeption weniger aus den Traumgedichten selbst zu resultieren, sondern vielmehr aus einer vagen Assoziation derselben mit ihrer Liebesdichtung, die durch den Ausdruck der heimlichen Liebe geprägt ist.

³³⁴ Zitiert aus: SATO (1993: 16).

³³⁵ KONDÔ (1975: 82)

³³⁶ Vgl. NANBA (1998) und KUBUKIHARA (1990).

8.4.3 Die Traumgedichte der Prinzessin Shikishi

8.4.3.1 Allgemeine Angaben

Aufgrund von Prinzessin Shikishis Ruf als Traumdichterin und heimlich Liebenden wäre zu vermuten, dass sie in ihren Gedichten das Traummotiv oft verwendete. Dem ist jedoch nicht so. Shikishi verfasste insgesamt siebzehn Traumgedichte. Verglichen mit ihrem Gesamtwerk von über 407 Gedichten ist dies erstaunlich wenig. Allerdings wurden davon insgesamt fünf Traumgedichte ins *Shinkokinshū* aufgenommen.

	Total	Traumgedichte	Prozent
Gesamtwerk	407	17	4.2%
Shinkokinshū	49	5	10.2%

Die Tabelle zeigt auf, dass die Kompilatoren des *Shinkokinshū* eine im Vergleich zu ihrem Gesamtwerk unverhältnismässig grosse Anzahl an Traumgedichten in die Anthologie aufnahmen. Dies weist möglicherweise darauf hin, dass das Motiv bereits im 13. Jahrhundert mit ihr assoziiert wurde. Ausserdem ist dieses Selektionsverfahren zugunsten der Traumgedichte seitens der Kompilatoren vermutlich mit ein Grund, weshalb Prinzessin Shikishi heute unter anderem den Ruf einer Traumdichterin hat.

Wie oben bereits erwähnt, wird Shikishis Traumpoesie im Allgemeinen mit ihrem unglücklichen Liebesleben in Verbindung gebracht, das eine Flucht in eine Traumwelt bewirkt haben soll. Betrachtet man ihre Traumgedichte, so fällt jedoch auf, dass sich diese nicht speziell auf die Liebeslyrik konzentrieren sondern relativ gleichmässig auf alle Gedichtkategorien aufgeteilt sind. Folgende Tabelle zeigt die Streuung ihrer Traumgedichte im Gesamtwerk sowie im *Shinkokinshū*:

	Jahreszeiten	Liebe	Diverses	Buddhistisches	Anderes
Gesamtwerk	8	5	1	1	2
Shinkokinshū	3	1		1	

Die Tabelle weist erstaunliche Werte auf. Prinzessin Shikishi hat 1. nicht auffallend viele Traumgedichte verfasst und 2. kaum Liebesgedichte, die das Traummotiv enthalten. Im Gegensatz dazu verwendete sie das Sujet bemerkenswert oft in der Jahreszeitenpoesie.

Um einen Überblick über Prinzessin Shikishis Traumlyrik zu geben, sollen in der Folge nicht nur die ins *Shinkokinshû* aufgenommenen, sondern alle siebzehn Traumgedichte in die Überlegungen einbezogen werden.

8.4.3.2 Die Jahreszeitengedichte

In der Jahreszeitendichtung von Prinzessin Shikishi fällt auf, dass sie das Traummotiv mit Vorliebe in den Frühlings- und Sommergedichten verwendete. Folgendes Gedicht ist dem Frühling gewidmet:

み山べの そことも知らぬ 旅枕 うつつも夢も かをる春哉	<i>miyamabe no soko to mo shiranu tabimakura utsutsu mo yume mo kaoru haru kana</i>	Tief in den Bergen an unbekanntem Ort schlafe ich auf Reisen. In Wirklichkeit und im Traum duftet der Frühling. (SNSZ 115)
--	---	---

Das Gedicht von Prinzessin Shikishi hat zwei Vorlagen aus dem *Kokinshû*, die sie miteinander kombiniert. Das erste ist ein Frühlingsgedicht von Priester Sosei, das andere von Ki no Tsurayuki:

おもふどち 春の山辺に 打群れて そこともいはぬ 旅寝してしか	<i>omou dochi haru no yamabe ni uchimurete soko to mo iwanu tabine shite shika</i>	Vertraute Freunde machen sich gemeinsam in die Frühlingsberge auf, und wollen irgendwo ihr Nachtlager aufschlagen. (KKS 2:126)
宿りして 春の山辺に ねたる夜は 夢の内にも 花ぞちりける	<i>yadori shite haru no yamabe ni netaru yo wa yume no uchi ni mo hana zo chirikeru</i>	Die Frühlingsnacht in den Bergen, wo ich mein Lager aufschlage – selbst im Traum fallen die Blüten. (KKS 2:117 ³³⁷)

Prinzessin Shikishi kombiniert Verszeilen von Sosei Hôshis *tanka* mit Versen von Tsurayukis Gedicht und verbindet somit den Schlaf auf Reisen mit dem Duft von Frühlingsblüten, der bis in den Traum eindringt. Das *tanka* von Prinzessin Shikishi zeigt kein neues Konzept. Die Vermischung von Traum und Wirklichkeit durch den Duft des Frühlings macht

³³⁷ Für eine detaillierte Besprechung des Gedichts vgl. YAMASHITA (1993).

das Gedicht jedoch zu einem typischen Vertreter des *Shinkokinshū*-Stils. Bemerkenswert in Prinzessin Shikishis Werk ist vielmehr die Reisetematik. Wohl gibt es einige von Frauen verfasste Reisegedichte; es handelt sich jedoch um kein typisches Genre der Frauenlyrik.

Folgende zwei Frühlingsgedichte von Prinzessin Shikishi bringen ähnliche Konzepte zum Ausdruck:

袖の上に 垣根の梅は おとづれて 枕にきゆる うたた寝の夢	<i>sode no ue ni kakine no ume wa otozurete makura ni kiyuru utatane no yume</i>	Auf meinem Ärmel setzt sich nieder der Duft der Heckenpflaume. Der flüchtige Traum entschwindet vom Kissen. (SNSZ 208)
---	--	---

Der Traum der Schlummernden wird durch den Duft der Pflaumenblüte unterbrochen. Der Besuch (*otozure*) der Pflaumenblüte ist möglicherweise eine Anspielung auf den Trauminhalt: Das lyrische Ich erhält im Traum den Besuch eines Mannes. Das Aufwachen betont die Flüchtigkeit des Traums und gleichzeitig die Unbeständigkeit der Liebe, denn diese erfüllt sich nur im Traum. Die Flüchtigkeit wird verstärkt im Schlummer (*utatane*), Symbol der Vergänglichkeit. Diese Auslegung bestätigt ein *tanka* aus dem *Goshūishū*, das Prinzessin Shikishi als Prätext diente.

わがやどの かきねの梅の うつりがに ひとりねもせぬ ここちこそすれ	<i>waga yado no kakine no ume no utsuri ga ni hitorine mo senu kokochi koso sure</i>	Durch den herbeiströmenden Duft der Heckenpflaume im Garten dünkt es mich, als schlief ich nicht allein. (GSIS 1:55)
--	--	---

Der Duft der Pflaume bringt Erinnerung an die Geliebte und vermag somit die Einsamkeit des allein Schlafenden zu lindern.

Das dritte und letzte Frühlingsgedicht von Prinzessin Shikishi beschreibt wiederum den Duft von Blüten, der in den Traum eindringt.

夢のうちも うつろふ花に 風吹きて しづ心なき 春のうたた寝	<i>yume no uchi mo utsurou hana ni kaze fukite shizugokoro naki haru no utatane</i>	Selbst im Traum weht der Wind in die welken Blüten – Frühlingsschlummer, ohne Ruhe dem Herzen. (SNSZ 216)
--	---	--

Die vergängliche Wirklichkeit, symbolisiert durch die verwelkenden Kirschblüten, dringt selbst in den Traum ein, der doch eine Welt darstellen sollte, wo irdische Prinzipien und Leiden aufgehoben sind. Das Gedicht hat drei Vorlagen aus dem *Kokinshû*: je ein *tanka* von Ki no Tsurayuki und Ki no Tomonori sowie ein anonymes Gedicht. Die erste Verszeile übernahm Prinzessin Shikishi von Ki no Tsurayuki, die zweite und dritte aus dem anonymen Gedicht und die beiden letzten Verszeilen aus dem berühmten Frühlingsgedicht von Ki no Tomonori.

宿りして 春の山辺に ねたる夜は 夢の内にも 花ぞちりける	<i>yadori shite haru no yamabe ni netaru yo wa yume no uchi ni mo hana zo chirikeru</i>	Die Frühlingsnacht in den Bergen, wo ich mein Lager aufschlage – selbst im Traum fallen die Blüten. (KKS 2:117)
うぐいすの なく野べごとに 来てみれば うつろふ花に 風ぞ吹きける	<i>uguisu no naku nobe goto ni kite mireba utsurou hana ni kaze zo fukikeru</i>	Auf den Feldern wo die Nachtigallen singen, weht der Wind durch die verwelkenden Blüten. (KKS 2: 105)
久方の ひかりのどけき 春の日に しづ心なく 花のちるらむ	<i>hisakata no hikari nodokeki haru no hi ni shizukokoro naku hana no chiruramu</i>	Am sonnig-klaren, still heiteren Frühlingsstage – dass doch die Blüten, im Herzen keine Ruhe, (so bald) verwehen werden! ³³⁸ (KKS 2:84)

In allen drei oben besprochenen Frühlingsgedichten von Prinzessin Shikishi vermischen sich Traum und Realität, symbolisiert durch den Duft von Blüten, der die Flüchtigkeit des Traums betont. Prinzessin Shikishi steht somit ganz in der Tradition des *Shinkokinshû*. Es scheint sich hierbei um einen in der *Shinkokinshû*-Zeit konventionalisierten Topos der Traumlyrik zu handeln, der sich vor allem in den Frühlingsgedichten etablierte (Vgl. SKKS 3:245).

Prinzessin Shikishis Sommergedichte zeigen allerdings eine ähnliche Umsetzung des Traummotivs. Folgendes *tanka* fand Aufnahme ins *Shinkokinshû* (SKKS 3:256):

³³⁸ Deutsche Übersetzung zitiert aus: DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987: 27).

窓ちかき 竹の葉すさぶ 風の音に いとどみじかき うたた寝の夢	<i>mado chikaki take no ha susabu kaze no ne ni itodo mijikaki utatane no yume</i>	Durch den Wind, der durch den Bambus neben meinem Fenster weht aufgewacht– wie kurz ist der flüchtige Traum im Schlummer. (SNSZ 313)
---	--	---

Der Wind, der durch den Bambus neben dem Fenster weht, durchbricht den Traum der Schläferin und lässt die kurze Sommernacht noch vergänglicher erscheinen. Die Realität wirkt wiederum auf den Schlaf und indirekt auf den Traum ein. Das Gedicht beruht auf einem ähnlichen Konzept wie ein *Shinkokinshû*-Gedicht von Kintsune (SKKS 3:257). Die ursprüngliche Vorlage beider *tankas* ist jedoch möglicherweise der erste Vers eines Gedichts von Bo Juyi aus dem *Wakan rōeishû* (151):

風生竹夜窓間臥 月照松時台上行	Nachts, wenn der Wind den Bambus bewegt, liege ich beim Fenster. Wenn der Mond auf die Kiefern scheint, besteige ich die Anhöhe.
--------------------	---

Folgendes Sommergedicht von Prinzessin Shikishi beschreibt wiederum die Interrelation von Traum und Wirklichkeit:

かへりこぬ 昔を今と 思ひ寝の 夢の枕に にほふたち花	<i>kaerikonu mukashi o ima to omoine no yume no makura ni niou tachibana</i>	Das Gestern, das nicht wiederkehrt, erscheint wie Heute – Auf dem Traumkissen meines Gedankenschlafs duften die Orangenblüten. (SNSZ 230)
---	--	---

Der Geruch der Orangenblüte, Erinnerung an eine alte Beziehung, dringt in den Traum ein und lässt das lyrische Ich von einer vergangenen Liebe träumen. Vorlage zu diesem *tanka* ist wiederum ein *Kokinshû*-Gedicht, das bereits oben zitiert wurde:

五月待つ 花橘の 香をかげば 昔の人の 袖の香ぞする	<i>satsuki matsu hanatachibana no ka o kageba mukashi no hito no sode no ka zo suru</i>	Wenn ich den Duft der Orangenblüten einatme, die auf den fünften Monat warten, erinnere ich mich an den Ärmel-Duft einer Person von früher. (KKS 3:139)
--	---	---

Durch die Verwischung der Grenzen zwischen Traum und Realität sowie durch die Kombination von Jahreszeiten- und Liebespoesie anhand des Prätextes ist Prinzessin Shikishis Traumgedicht ein typischer Repräsentant des *Shinkokinshû*-Stils. Folgendes *tanka* enthält ebenfalls Elemente der Liebeslyrik.

待ち待ちて 夢かうつつか ほととぎす ただ一声の 明ぼの空	<i>machimachite yume ka utsutsu ka hototogisu tada hitokoe no akebono no sora</i>	Ich warte und warte – Ist er Traum oder Wirklichkeit? Der einzelne Ruf des Kuckucks Im Himmel der Morgendämmerung (SNSZ 124)
---	---	---

Als Vorlage diente ihr ein *Kokinshû*-Gedicht, das in Kapitel 7 bereits besprochen wurde:

ほととぎす 夢かうつつか 朝露の おきて別れし 暁のこゑ	<i>hototogisu yume ka utsutsu ka asatsuyu no okite wakareshi akatsuki no koe</i>	War der Ruf des Kuckucks Traum oder Realität? Die Stimme der Morgendämmerung [Trennung], Als ich mich erhob (wie der Morgentau) und Abschied nahm. (KKS 13:641)
--	--	---

Während die Vorlage ein so genanntes „Am Morgen danach Gedicht“ (*kinuginu no uta*) ist, macht Prinzessin Shikishi daraus ein Warte-Gedicht und überträgt es somit auf eine weibliche Perspektive. Der Schrei des Kuckucks ist üblicherweise Symbol der morgendlichen Trennung. Die Frau durchwacht die Nacht während sie auf ihren Geliebten wartet. Der Ruf des Kuckucks macht ihr bewusst, dass sie vergebens gewartet hat und betont somit ihre Einsamkeit. Obwohl das Gedicht den Sommergedichten zugeordnet wurde, enthält es bestimmte Elemente der Liebeslyrik.

Folgendes Herbstgedicht, das Aufnahme ins *Shinkokinshû* (SKKS 5:484) fand, beschreibt wiederum das Erwachen aus einem Traum aufgrund von Vorgängen in der Wirklichkeit.

千たびうつ 砧の音に 夢さめて 物思ふ袖の 露ぞくだくる	<i>chitabi utsu kinuta no oto ni yume samete mono omou sode no tsuyu zo kudakuru</i>	Durch tausendfache Schläge der Tuchwalkkeule vom Traum erwacht, zerbrechen meine Gedanken, Tautropfen auf dem Ärmel. (SNSZ 314)
--	--	--

Die Schläferin erwacht durch den Ton der Tuchwalkkeule aus ihrem Traum und findet ihre Ärmel nass von Tränen, denn ihr Liebeskummer war bis in den Traum eingedrungen. Die Unbeständigkeit des Traums, symbolisiert durch das Erwachen, betont zugleich die Unbeständigkeit der Liebe. Das Gedicht ähnelt somit stark den Traumgedichten des *Kokinshû*. Die lange Herbstnacht, und der tränennasse Ärmel wiederum sind rhetorische Techniken aus der chinesischen Poesie. Es erstaunt somit nicht, dass als Vorlage vermutlich wiederum ein Gedicht von Bo Juyi aus dem *Wakan rôeishû* (345) diente:

八月九月正長夜
千声万声無了時

Im achten, neunten Monat
sind die Nächte wirklich lang.
tausend, zehntausend Mal
(die Tuchwalkkeule) schlagend, endlos.

Die zwei Verszeilen von Bo Juyis Gedicht stellen einen Ausschnitt eines Werks dar, in dem sich eine Frau um ihren Mann sorgt, der von zuhause weg ist. Das letzte Traumgedicht in der Jahreszeitenpoesie von Prinzessin Shikishi ist ein Wintergedicht:

霰ふる
野路のささ原
ふし侘びて
さらに都を
夢にだに見ず

arare furu
noji no sasahara
fushiwabite
sara ni miyako o
yume ni dani mizu

Hagel fällt –
im Bambusgras am Weg
lege ich mich einsam nieder –
nicht einmal die Hauptstadt
sehe ich im Traum.
(SNSZ 263)

Prinzessin Shikishi kombiniert in ihrem *tanka* ein Wintergedicht mit der Reisetematik. Das lyrische Ich ist auf Reisen und sehnt sich nach der Hauptstadt. Seine Einsamkeit und die Abgeschlossenheit seines Aufenthaltsortes werden dadurch betont, dass es selbst im Traum nicht dorthin zurückzukehren vermag. Shikishi verarbeitet also ein stilisiertes Konzept der Reisepoesie. Als Prätext diente ihr ein Gedicht von Ariwara no Narihira, das oben bereits besprochen wurde:

駿河なる
宇津の山辺の
うつゝにも
夢にも人に
あはぬなりけり

Suruga naru
Utsunoyama-be ni
utsutsu ni mo
yume ni mo hito ni
ahanu narikeri

Beim Berg Utsunoyama
im Lande Suruga –
kann sie nicht treffen –
nicht in Wirklichkeit,
selbst nicht im Traum.
(SKKS 10: 904)

Narihira beschreibt in seinem Gedicht den Wunsch, von seiner Geliebten zu träumen. Durch den Prätext erhält auch Prinzessin Shikishis Gedicht einen Hauch von Liebeslyrik.

Prinzessin Shikishis Traumgedichte in der Jahreszeitenpoesie sind betont konventionell. Dies zeigt sich einerseits in der konsequenten Anlehnung an dichterische Vorlagen, wobei sie sich geradezu als Virtuosin der allusiven Variation (*honkadori*) auszeichnet. Indem sie in ihren Gedichten Traum und Wirklichkeit ineinander überfließen lässt, um die Vergänglichkeit beider Bewusstseinsebenen zu artikulieren, hält sie sich an die Charakteristiken des *Shinkokinshū*-Stils. Ausserdem kommt in ihren Gedichten eine Vermischung verschiedener Gedichtkategorie-Ebenen zum Ausdruck. Jahreszeitenpoesie geht über in Liebespoesie und Reisepoesie. Auch hierin zeigt sie, wie sehr sie dem Zeittrend verhaftet war.

8.4.3.3 Die Liebesgedichte

In der Folge soll untersucht werden, wie sich das Traummotiv in ihren Liebesgedichten manifestiert:

たのむ哉 まだ見ぬ人を 思いねの ほのかに馴るる よひよひの夢	<i>tanomu kana mada minu hito o omoine no honoka ni naruru yoiyoi no yume</i>	Er macht mir Hoffnung: Der allnächtliche Gedankentraum von ihm, den ich noch nie sah, während er mir allmählich, leicht vertraut wird. (SNSZ 75)
---	---	--

Die Schläferin trifft den Mann ihres Herzens nur im Traum. Er ist die Dimension, in der ihre Liebe Erfüllung findet. Durch das nächtliche Treffen kommt sie ihm gefühlsmässig zusehends näher und beginnt, in den Traum Hoffnungen zu setzen. Der Wunsch nach einem Traumtreffen als einzige Möglichkeit der Sehnsuchts-Stillung ist der Kerngedanke in der Traumlyrik des *Man'yōshū*. Während dort eine Liebesbeziehung jedoch durch äussere Umstände verunmöglicht wird, erfüllt sich in Shikishis Gedicht eine Liebe, die in Wirklichkeit noch nicht existiert. Das Gedicht erinnert somit stark an die Traumlyrik von Ono no Komachi. Als Prätext diente Prinzessin Shikishi vermutlich folgendes Gedicht ihrer berühmten Vorgängerin:

うたたねに 恋しき人を	<i>utatane ni koishiki hito o</i>	Seit ich im leichten Schlummer mir den Ersehnten
----------------	---------------------------------------	---

見てしより
夢てふ物は
頼みそめてき

*miteshi yori
yume chô mono wa
tanomisometeki*

ersehen konnte,
fange ich an, den Träumen,
wie man sie nennt, zu trauen.
(KKS 12:553)

Wie in Komachis Gedicht stellt sich auch in Prinzessin Shikishis *tanka* die Frage, ob die Hoffnung auf die Erfüllung der Liebe nur in den Traum gelegt wird, oder ob eine leise Hoffnung auf eine Verwirklichung im Wachleben mitschwingt. Die Betonung, im Traum einen Mann zu treffen, den man noch nicht sah (*mada minu hito*) deutet an, dass die Hoffnung nicht nur auf den Traum gelegt wird. Nanba zufolge ist das *tanka* stereotyp und zeigt wenig von der Leidenschaft, die für die Lyrik von Prinzessin Shikishi typisch ist.³³⁹ Dasselbe sagt er auch von folgendem Gedicht, das Aufnahme in die kaiserliche Anthologie *Zokugoshûishû* fand (ZGSIS 914):

つかのまの
闇のうつつも
まだ知らぬ
夢より夢に
迷ひぬる哉

*tsuka no ma no
yami no utsutsu mo
mada shiranu
yume yori yume ni
madoinuru kana*

Ohne die flüchtige
Wirklichkeit der Dunkelheit
zu kennen,
wandere ich verwirrt
von Traum zu Traum.
(SNSZ 78)

Das lyrische Ich hat ein flüchtiges Liebeserlebnis. Ohne zu wissen, dass die kurze Verwirklichung der Liebe in der Realität eine Illusion ist, gibt es sich dem schönen Traum respektive der Liebe hin, die jedoch nur in seiner subjektiven Wahrnehmung existiert. Schliesslich bleibt das Treffen in der Wirklichkeit ein einmaliges. Der Traum findet hier metaphorische Verwendung und bezeichnet die Illusion einer liebenden Frau im Bereich der Liebe. Die flüchtige Liebe in der Wirklichkeit wird mit einem Traum verglichen. Prätext zu Prinzessin Shikishis Traumgedicht war möglicherweise folgendes anonymes *tanka* aus dem *Kokinshû*:

むばたまの
闇の現は
さだかなる
夢にいくかも
まさらざりけり

*mubatama no
yami no utsutsu wa
sadaka naru
yume ni ikuka mo
masarazarikeri*

Die (flüchtige) Wirklichkeit
in der Dunkelheit,
schwarz wie die Nuba-Frucht,
kaum war sie besser als der
klare Traum (von dir).
(KKS 13:647)

³³⁹ NANBA (1998: 43).

Folgendes Gedicht von Prinzessin Shikishi fand ebenfalls Aufnahme ins *Shinkokinshū* (SKKS 12:1124):

夢にても	<i>yume nite mo</i>	Obwohl ich ihm wohl
みゆらんものを	<i>miyuran mono o</i>	im Traum erscheine –
歎きつつ	<i>nagekitsutsu</i>	meine Ärmel nass
うちぬるよひの	<i>uchinuru yoi no</i>	vor klagenden Tränen
袖のけしきは	<i>sode no keshiki wa</i>	während des nächtlichen
		Schlafs.
		(SNSZ 274)

Die Frau erscheint dem Geliebten zwar im Traum, doch bringt ihr dies keinen Trost. Worin der Kummer der Liebenden besteht ist nicht klar und seitens der Literaturwissenschaftler Anlass zu eifriger Spekulation. Die Meinungen variieren unter anderem zwischen 1. einer Unzufriedenheit darüber, dass der Geliebte durch das Traumbild zwar einen Liebesbeweis erhält, nicht aber ihr Leiden sieht, zu 2. der Ansicht, die Frau beklage sich darüber, dass der Geliebte sie nicht in Wirklichkeit besuchen kommt, obwohl er in seinem Traum von ihrer Sehnsucht erfährt.³⁴⁰ Meines Erachtens ist zweite Interpretationsart wahrscheinlicher. Aufgrund der Vorstellung des mystischen Besuchstraums folgert das lyrische Ich, dass sich seine Sehnsucht dem Geliebten im Traum mitteilt. Das Gedicht beschreibt somit in der Tradition der chinesischen Boudoirpoesie eine von ihrem Liebhaber vernachlässigte Frau und ist Ausdruck der unterdrückten Liebe (*shinobu koi*). Die Boudoir-Klage findet sich in der Poesie von Shikishi Naishinnô häufig. Die zweite Auslegung findet Bestätigung durch ein Gedicht von Ôtomo no Yakamochi aus dem *Yakamochishū* (120), das Keichū zufolge den Prätext von Prinzessin Shikishis *tanka* bildete. :

むばたまの	<i>mubatama no</i>	Siehst du im
夜の夢には	<i>yoru no ime ni wa</i>	nächtlichen Traum,
見ゆらんや	<i>miyuranu ya</i>	schwarz wie die Nuba-Frucht,
袖ひるまなく	<i>sode hiru ma naku</i>	meine Ärmel,
われし恋ふれば	<i>ware shi koureba</i>	keine Zeit zu trocknen
		aus Sehnsucht nach dir?

Folgendes *tanka* von Prinzessin Shikishi fand Aufnahme in die Anthologie *Senzaishū* (SZS 11:677):

³⁴⁰ Für eine Auflistung der verschiedenen Interpretationsweisen vgl. OKUNO (2001: 500).

はかなしや 枕さだめぬ うたた寝に ほのかにまよふ 夢の通路	<i>hakanashiya makura sadamenu utatane ni honoka ni mayou yume no kayoiji</i>	Wie flüchtig! Im Schlummer, ohne mein Kissen zu richten, wandere ich vage, verloren auf dem Traumpfad. (SNSZ 306)
--	---	--

Die Schlafende wandert allein auf dem Traumpfad, ohne ihren Geliebten zu treffen. Dies führt sie darauf zurück, das Kopfkissen vor dem Einschlafen nicht gerichtet zu haben. Wie bei einem *Kokinshū*-Gedicht in Kapitel 7 besprochen, war das Ausrichten des Kopfkissens ein magisches Mittel, um den Geliebten im Traum zu treffen. Das anonyme *Kokinshū*-Gedicht diente Prinzessin Shikishi vermutlich als Vorlage:

夜ゐ夜ゐに 枕さだめむ 方もなし いかに寝しよか 夢に見えけむ	<i>yoi yoi ni makura sadamemu kata mo nashi ika ni neshi yo ka yume ni miekemu</i>	Nacht für Nacht weiss ich nicht, wie ich das Kopfkissen richten soll. Wie schlief ich damals, als er mir im Traum erschien? (KKS 11: 516)
---	--	---

Oben wurde das Wandeln auf dem Traumpfad als sprachliches Anzeichen behandelt, anonyme Gedichte der Verfasserschaft eines Mannes zuzuordnen. In Shikishis Gedicht ist das Wandeln jedoch nicht zielgerichtet. Es ist nicht Ausdruck einer Bewegung sondern einer Suche. Das letzte Traumgedicht unter der Kategorie „Liebesgedichte“ wurde in die kaiserliche Anthologie *Shinchokusenshū* aufgenommen (SCSS 5:973). Auch dieses Gedicht ist eine Klage darüber, den Ersehnten nicht einmal im Traum treffen zu können:

いかにせむ 夢路にだにも 行きやらぬ むなしき床の 手枕の袖	<i>ika ni semu yumeji ni dani mo yukiyaranu munashiki toko no tamakura no sode</i>	Was soll ich tun? Ich beschreite nicht einmal den Traumpfad, meinen Ärmel als Kissen in diesem leeren Bett. (SNSZ 326)
--	--	---

Das lyrische Ich durchwacht im leeren Bett weinend die Nacht. Die Schlaflosigkeit verhindert sogar ein Traumtreffen. Der Umstand, dass es seinen eigenen Ärmel als Kissen nimmt, betont seine Einsamkeit, denn wäre die geliebte Person hier, wäre sie es, die den Ärmel als Kissen darböte. Die Schlaflosigkeit, die selbst ein Traumtreffen verunmöglicht, ist ein Topos, der bereits im *Kokinshū* anzutreffen war. Als Vorlage gilt

im Allgemeinen jedoch ein *tanka* aus dem *Gosenshû*, das in leicht anderer Form auch im *Ise monogatari* vorkommt:

行きやらぬ 夢路をたのむ 袂には 天つ空なき 露やおくらむ	yukiyaranu yumeji ni madou tamoto ni wa amatsusora naki tsuyu zo okikeru	Auf dem Traumpfad irre ich umher, ohne dich zu erreichen. Auf meinen Ärmeln liegt Tau, obwohl es doch kein Himmel, sondern eine Schlafstatt ist. (GSS 9:559)
---	--	---

Das Gedicht ist aus der Sicht eines Mannes verfasst. Oda Takeshi zufolge ist deshalb das lyrische Ich in Prinzessin Shikishis *tanka* ebenfalls männlichen Geschlechts.³⁴¹ Ich bezweifle allerdings, ob das Geschlecht eines Prätextes zwingend Aufschluss über das Geschlecht des Posttextes gibt. Ein Indiz für das Geschlecht wäre allerdings wiederum das Wandeln auf dem Traumpfad. Das lyrische Ich in Shikishis Gedicht beklagt sich jedoch, nicht einmal den Traumpfad zu beschreiten. Die Bewegung ist somit wiederum nicht zielgerichtet. Es ist auch nicht auszuschliessen, dass zur Zeit des *Shinkokinshû* die Bewegung im Traum kein Indiz mehr für das Geschlecht des lyrischen Ichs darstellte.

Obiges *Gosenshû*-Gedicht lässt sich wiederum auf eine Vorlage eines *Kokinshû*-Gedichts von Ki no Tsurayuki zurückführen:

夢路にも 露やをくらん 夜もすがら 通へる袖の ひちてかはかぬ	yumeji ni mo tsuyu ya okuran yo mo sugara kayoeru sode no hichite kawakanu	Liegt auch auf dem Traumpfad Tau? Meine Ärmel sind selbst jetzt , nach einer Nacht wandelnd auf dem Traumpfad, nicht trocken. (KKS 12:574)
---	--	---

Das Traummotiv in Prinzessin Shikishis Liebesdichtung lehnt sich sehr eng an Vorlagen aus dem *Man'yôshû* und dem *Kokinshû* an und bringt den Wunsch, den Geliebten im Traum zu treffen, oder die Klage, ihn nicht zu treffen, zum Ausdruck. Alle Gedichte sind stark formalisiert und zeigen keine neuen Konzepte.

³⁴¹ ODA (1983: 28).

8.4.3.4 Weitere Gedichte

Zwei weitere Traumgedichte von Prinzessin Shikishi sind in der so genannten Sammlung *Chôshûsô* enthalten. Es handelt sich um eine Sammlung mit Gedichten von Shunzei, die auch elf *tankas* seiner Schülerin Prinzessin Shikishi enthält. Sie verfasste die Gedichte als Antwort auf eine Gruppe von Trauergedichten, die Shunzei aus Anlass des Todes seiner Frau verfasste. Die beiden Werke von Shikishi können somit der Gedichtkategorie „Elegien“ (*banka*) zugeordnet werden:

時のまの 夢まぼろしに なりにけん 久しく馴れし 契と思へど	<i>toki no ma no yumemaboroshi ni nariniken hisashiku nareshi chigiri to omoedo</i>	Es wurde ein illusionärer Traum eines Augenblicks, eine Illusion. Obwohl ich dachte, es würde ein langes vertrautes Versprechen. (SNSZ 371)
--	---	--

Prinzessin Shikishi drückt hier nicht ihre eigenen Gefühle aus, sondern schreibt aus der Sicht des trauernden Shunzei über den Tod seiner Frau. Deren Hinscheiden erfolgte plötzlich und machte die Liebesbeziehung des Ehepaars zu einer flüchtigen Illusion. Das Gedicht ist eine Anspielung auf ein *tanka* im *Genji monogatari* (Kap. Kiritsubo). Das zweite Trauergedicht verfasste Prinzessin Shikishi als Antwort auf folgendes *tanka* von Shunzei, in dem er darüber klagt, aus einem Traum von seiner Frau erwacht zu sein:

おのずから しばしわする 夢もあれば おどろかれてぞ さらに悲しき	<i>onozukara shibashi wasururu yume mo areba odorokarete zo sara ni kanashiki</i>	Es gibt Träume, die ich bisweilen vergesse. Doch wenn ich erwache, bin ich noch trauriger. (SNSZ 373)
今はただ 寝られぬ寝をや 歎くらん 夢路ばかりに 君をたどりて	<i>ima wa tada nerarenu i o ya nagekuran yumeji bakari ni kimi o tadorite</i>	Nun klagst du über deinen schlaflosen Schlaf, du, der sie nur auf dem Traumpfad triffst. (SNSZ 373)

Das Gedicht ist eine Klage darüber, aus dem Traum aufgewacht zu sein, der einzigen Möglichkeit, die Verstorbene zu treffen. Prinzessin Shikishi war vermutlich inspiriert durch ein Gedicht von Fujiwara no Sukeyuki aus dem *Shikafwaka jshû* (Anthologie schöner japanischer Gedichte [1151]), das dieser aus Anlass des Todes von Fujiwara no Michikane verfasste:

夢ならで またもあふべき 君ならば ねられぬ寝をも なげかざらまし	<i>yume narade mata mo au beki kimi naraba nerarenu i o mo nagekazaramashi</i>	Wenn ich dich wieder treffen könnte, nicht in Träumen, würde ich nicht klagen über meinen schlaflosen Schlaf. (SKS 391)
---	--	--

Die beiden letzten Traumgedichte von Shikishi sind beide stark vom Buddhismus geprägt. Das erste wurde allerdings der Gedichtkategorie „Diverses“ (*zakka*) zugeordnet:

始めなき 夢を夢とも 知らずして この終りにや さめはてぬべき	<i>hajime naki yume o yume to mo shirazu shite kono owari ni ya samehatenu beki</i>	Ohne zu wissen, dass der Traum ohne Anfang ein Traum war – werde ich erwachen, wenn er zu Ende geht? (SNSZ 99)
---	---	---

Das Gedicht basiert auf der buddhistischen Vorstellung, die das irdische Leben als Traum betrachtet, sowie auf der taoistischen Philosophie, wie sie im Schmetterlingstraum von Chuangzi zum Ausdruck kommt, nämlich dass man während des Träumens nicht weiss, dass man träumt. Das Leben des irdischen Menschen ohne buddhistische Erleuchtung wird in der buddhistischen Weltvorstellung mit einer dunklen Nacht (*mumyō-jōya*) verglichen, in welcher der Mensch unwissend umherirrt. Shikishi drückt dies symbolisch durch den Traum aus, der während des Träumens nicht als Traum erkannt wird und wirft die Frage auf, ob man nicht im Angesicht des Todes aus diesem Traum, respektive dieser Unwissenheit erwacht. Dahinter steht der starke Wunsch nach einer Erleuchtung in diesem Leben und nach einem Ausbruch aus dem Kreis von Tod und Wiedergeburt. In der Vorstellung der durch Hōnen (1133–1212) gegründeten Jōdo-Schule, die zu Prinzessin Shikishis Zeiten grosse Popularität genoss, war es möglich, nach dem Tod direkt ins buddhistische Paradies einzugehen, indem man während des Lebens inbrünstig das *nenbutsu*-Gebet auf sagte und beim Sterben ruhigen Herzens an die Erlösung durch Amida glaubte.

Nanba zufolge handelt es sich hierbei um ein Gedicht, das ohne Vorlagen geschrieben wurde. Dies führt er darauf zurück, dass das Traummotiv erst seit dem *Senzaishū* buddhistische Verwendung findet.³⁴² Die Aussage ist allerdings nicht ganz korrekt, da bereits in der

³⁴² NANBA (1998: 44).

Traumpoesie des *Kokinshû* buddhistisches Gedankengut offensichtlich ist. Allerdings war es noch vage und basierte nicht auf konkreten Vorstellungen buddhistischer Schulen.

Das letzte Traumgedicht von Prinzessin Shikishi wurde ins *Shinkokinshû* (SKKS 20:1969) unter der Kategorie „Buddhistische Gedichte“ aufgenommen. Das Vorwort lautet: „Über das Eingehen in die Stille bei der täglichen Übung“.³⁴³

しずかなる	<i>shizuka naru</i>	Wenn ich in der stillen
暁ごとに	<i>akatsuki goto ni</i>	Morgendämmerung versunken
見渡せば	<i>miwataseba</i>	die irdische Welt betrachte,
まだ深き夜の	<i>mada fukaki yo no</i>	sehe ich immer noch den
夢ぞかなしき	<i>yume zo kanashiki</i>	Traum der tiefen Nacht –
		es macht mich traurig. (325)

Das Vorwort ist eine Anspielung auf den Schutzgott Jizô Bosatsu, der jeden Morgen in Meditation versunken die Sechs Wege³⁴⁴ begangen und die irdischen Menschen aus ihrem Leid befreit haben soll.³⁴⁵ Deshalb wird im Allgemeinen angenommen, Shikishi habe das Gedicht aus dieser Sicht verfasst. Der Schutzgott versenkt sich in die morgendliche Meditation und wird sich traurig gewahr, dass die irdischen Menschen immer noch Suchende sind und in Unwissenheit leben. Das Gedicht drückt jedoch gleichzeitig eine Selbstreflexion der Dichterin selbst aus, zählt sie sich doch ebenfalls zur irdischen Welt der Unerleuchteten. Der „Traum der tiefen Nacht“ (*fukaki yo no yume*) bezeichnet auch hier wiederum den menschlichen Zustand der Unwissenheit in der buddhistischen Weltvorstellung. In den buddhistischen Gedichten von Prinzessin Shikishi zeigt sich somit der religiöse Zeitgeist, der in den Traumgedichten des *Kokinshû* noch vage ist.

Obige Untersuchungen ergeben, dass die Besonderheit von Prinzessin Shikishis Traumlyrik sowohl quantitativ als auch qualitativ weniger in der Liebesdichtung als in der Jahreszeitendichtung liegt. Ihre Liebesgedichte sind stark stilisiert und zeigen kaum neues Gedankengut. Selbst durch die Inkorporation dichterischer Vorlagen vermochte sie die stereotype Aussage ihrer Liebespoesie nicht zu erweitern. Die Prätexte waren

³⁴³ Das Vorwort lautet im Original: 毎日晨朝入諸定の心を(*Mainichi jinchô nyûshojô no kokoro o*).

³⁴⁴ Es handelt sich um die Sechs Wege, auf denen die unerleuchteten Menschen den Vorstellungen der Jôdo-Schule zufolge umherirren.

³⁴⁵ Vgl. OKUNO (2001: 596).

Texte aus derselben Kategorie „Liebesdichtung“, was nach ästhetischen Kriterien als nicht besonders einfallsreich galt und ihre Gedichte kaum zu bereichern vermochte. Das Ideal des Inkorporierens von Vorlagen (*honkadori*) war die Verschmelzung zweier Gedichte aus verschiedenen, und nicht aus denselben Kategorien. Diese ästhetischen Kriterien erfüllte Prinzessin Shikishi in ihrer Jahreszeitenpoesie. Durch die Inkorporation eines oder mehrerer Prätexte aus der Liebesdichtung schuf sie in ihrer Jahreszeitendichtung eine Mehrschichtigkeit und Tiefe, die den ästhetischen Anforderungen des späten 12. Jahrhunderts entsprachen und ihre grosse Virtuosität in der Kunst der allusiven Variation unter Beweis stellte. Indem Shikishi in ihrer Jahreszeitenpoesie Liebesgedichte versteckte, zeigt sie Nanba zufolge, dass sie eine wahre Dichterin der heimlichen Liebe (*shinobu koi no kajin*) war. Die häufige Verwendung des Traummotivs in der Jahreszeitendichtung, sowie die Inkorporation des Liebesmotivs in Form von Vorlagen, entsprechen dem Zeittrend, den sie allerdings fortschrittlich repräsentierte. Dasselbe gilt für Shikishis buddhistische Traumdichtung. In den beiden Kategorien setzte sie zusammen mit ihren Zeitgenossen den Grundstein einer neuen Traumpoesie.

Die weit verbreitete Meinung seitens der Literaturrezeption, Prinzessin Shikishi habe in ihrer Einsamkeit in einer Traumwelt Zuflucht gesucht und deshalb viele Traumgedichte verfasst, findet durch intertextuelle Untersuchungen keine Bestätigung. Sollte Prinzessin Shikishi tatsächlich Zuflucht in einer Traumwelt gesucht haben, so ist es nicht der Traum, sondern das poetische Gestalten, als künstlerischer Ausdruck der Freiheit der Fantasie.

8.5 Zwischenfazit

Das Traummotiv im *Shinkokinshû* steht wie im *Man'yôshû* und im *Kokinshû* in enger Verbindung zur Liebeslyrik. Die Dominanz des Sujets in der Liebespoesie ist allerdings wesentlich schwächer. Es zeigt sich hingegen eine Verschiebung auf andere Gedichtkategorien wie die Reisedichtung oder die Trauerdichtung, insbesondere jedoch auf die Naturpoesie. Dies lässt darauf schliessen, dass sich das Sujet in der Liebespoesie im 13. Jahrhundert erschöpft hatte. In der Liebesdichtung entstehen deshalb kaum neue Umsetzungen des Traummotivs. Die Be-

tonung liegt im Allgemeinen, wie in der chinesischen Poesie der späten Sechs Dynastien auf dem Gefühl nach dem Erwachen. Der Traum ist jedoch nicht wie in jener negativ konnotiert. Er ist Symbol der Vergänglichkeit und verbunden mit Wehmutsgefühlen. Das Aufwachen nach einem erfüllten Liebestraum wird als schmerzlich empfunden und bewirkt den Wunsch nach einer Rückkehr in die illusionäre Welt des Traums. Hierin zeigt sich eine Lebensanschauung, welche den Traum und nicht die Wirklichkeit als erfüllend betrachtet. Die Traumgedichte stehen somit in der Tradition von Ono no Komachis Traumlyrik, wie sie insbesondere in ihrem ersten Traumgedicht (KKS 12:552) evident ist.

Das Traummotiv in der Jahreszeitendichtung ist charakterisiert durch eine Aufhebung der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit sowie einer Verwischung der Grenze zwischen Jahreszeiten- und Liebespoesie. Letztere wird insbesondere durch die Inkorporation von Prätexten anhand der Technik der allusiven Variation (*honkadori*) erreicht. Hierin muss die Charakteristik der Traumdichtung des *Shinkokinshū* gesehen werden. Durch das Ineinanderüberfließen verschiedener Polaritäten kommt der von buddhistischem Gedankengut geprägte Zeitgeist zum Ausdruck: Der Traum ist nicht mehr wie im *Man'yōshū* eine mystische Dimension als Verlängerung der Wirklichkeit und nicht mehr wie im *Kokinshū* durch eine Polarisierung von Traum und Wirklichkeit geprägt. Die Grenzen zwischen den beiden Bewusstseinssebenen Traum und Wirklichkeit werden aufgehoben, wodurch die buddhistische Weltansicht zum Ausdruck kommt, sowohl Wachleben als auch Traum als unwirklich zu betrachten. Hierin zeigt sich eine Weiterführung des bereits im *Kokinshū* sich ansatzmässig manifestierenden Symbolgehalts des Traums als Metapher für die Vergänglichkeit und Unwirklichkeit des Seins. Die metaphorische Umsetzung des Traummotivs findet eine Erweiterung in der buddhistischen Dichtung, wo es nur noch metaphorische Verwendung findet.

Die Traumdichtung von Frauen unterscheidet sich weder zahlenmässig noch inhaltlich wesentlich von derjenigen ihrer männlichen Zeitgenossen. Im Gegensatz zu den von Männern verfassten Gedichten, wo die Betonung mehr auf dem Erwachen liegt, zeigt sich in der Frauenlyrik eine stärkere Betonung des Wartens, was jedoch in keinem direkten Zusammenhang zum Traummotiv steht. Die Kombination von Traum und Warten ist evident in den Gedichten aus der fiktiven Sicht einer Frau. Diese bringen durch ihren stilisierten Charakter eine weiblichere Perspektive zum Ausdruck als die Frauenlyrik selbst.

Prinzessin Shikishi steht mit ihrer Traumlyrik ganz in der Tradition des *Shinkokinshû*. In der Jahreszeitenpoesie erweist sie sich als Virtuosin der allusiven Variation. Ihre Liebespoesie hält sich eng an Vorlagen des *Kokinshû*, wobei sich aus ihrer Wahl von Vorlagen keine Präferenz einer bestimmten Traumvorstellung herauslesen lässt. Im Gegenteil: Ihre Traumgedichte in der Liebesdichtung basieren auf sehr verschiedenen Vorlagen mit unterschiedlichen Traumkonzepten. Deshalb ist eine biographistische Rezeptionsweise ihrer Traumgedichte nicht angebracht.

9. Schlussfazit

In der chinesischen Traumpoesie des *Yutai xinyong* wird der Traum, respektive der Schlaftraum, agnostisch aufgefasst. Als Motiv für die Lyrik dient er zur Betonung der Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der ersehnten Person. Der Traum ist nicht Ersatz für ein Treffen mit dem Geliebten in der Wirklichkeit, sondern Manifestation eines Verlangens des lyrischen Ichs und betont den Kontrast zur unerfüllten Wirklichkeit. Er ist dementsprechend negativ konnotiert. In den Gedichten kommt dies durch eine Akzentuierung des Gefühls nach dem Erwachen, wenn der Traum als Illusion erkannt wird, zum Ausdruck. Im *Youxian ku* gibt es nur zwei Textstellen in Bezug auf den Traum. Die eine übernimmt die Traumauffassung des *Yutai xinyong*, die andere basiert auf der mystischen Vorstellung, dass die Seele eines Liebenden das Objekt seiner Liebe im Traum besucht.

Letztere Traumauffassung ist der Kerngehalt der Traumgedichte im *Man'yôshû*. Der Traum, im *Man'yôshû* mehrheitlich ein Schlaftraum, hat die Funktion, den Leerraum einer verlorenen Realität in der Gegenwart auszufüllen: Er ist mystischer und positiver Ersatz für eine Verhinderung eines Liebestreffens in der Wirklichkeit, das nicht auf emotionale, sondern äussere Umstände zurückzuführen ist. Erst in den Gedichten der späten *Man'yô*-Zeit wird in Werken von Frauen vereinzelt der Wunsch nach dem Traum aufgrund einer einseitigen Liebe dargestellt. Da die Liebesdichtung im *Man'yôshû* stark kommunikative Funktionen hat, dient das Traummotiv als Träger der Liebespoesie zur Bestätigung der gegenseitigen Liebe und Sehnsucht. In der späten *Manyô*-Zeit, unter dem verstärkten Einfluss der chinesischen Poesie, erscheinen zudem vermehrt Traumgedichte, die direkte Adaptionen aus chinesischen Texten, insbesondere dem *Yutai xinyong* und dem *Youxian ku* sind.

Die Einflüsse der chinesischen Poesie verstärken sich im *Kokinshû* zusehends. Die Traumgedichte des *Kokinshû* basieren zwar nach wie vor mehrheitlich auf der mystischen Vorstellung, dass sich die Seelen von Liebenden im Traum treffen. Diese Traumvorstellung dient nun aber vermehrt als Beweis der einseitigen Liebe. Aufgrund der Verneinung der Wirklichkeit wird der Traum, der in einem mystischen Wechselverhältnis zur Wirklichkeit steht, abgelehnt. Er ist nicht mehr der Ort, wo sich

die Liebe erfüllt, sondern die Liebe selbst ist vergänglich wie ein Traum. Häufig ist die Klage über die Unmöglichkeit eines Traumtreffens oder über die Tränen, die bis in den Traum eindringen. Der Traum wird als flüchtig und unbefriedigend empfunden. Nur wenige Gedichte beschreiben eine Sehnsucht nach dem Traum und sind meines Erachtens von Komachis Traumgedichten inspiriert. Im *Kokinshû* zeigt sich zudem bereits die Tendenz, den Traum im metaphorischen Sinn als Symbol für die Flüchtigkeit der Welt dichterisch umzusetzen. Dies ist unter anderem auf Einflüsse aus der Poesie von Bo Juyi zurückzuführen.

Im *Shinkokinshû* zeigt sich eine Verschiebung des Traummotivs weg von der Liebeslyrik, hin zu anderen Gedichtkategorien, insbesondere zur Naturpoesie. Die Liebespoesie steht in der Tradition der Traumlyrik von Ono no Komachis erstem Traumgedicht (KKS 12:552). Die Betonung liegt auf dem Gefühl des Erwachens nach einem Traum, wobei die Grenzen zwischen beiden Bewusstseinsebenen verwischt sind. Das Gefühl nach dem Erwachen ist nicht wie in der chinesischen Poesie Gram, sondern Wehmut, und bewirkt den Wunsch nach einer Rückkehr in die illusionäre, doch erfüllte Welt des Traums. Die Naturpoesie zeichnet sich insbesondere durch eine Aufhebung der Grenzen zwischen Traum und Wachleben, sowie durch eine Verwischung zwischen Natur- und Liebespoesie aus. In diesem Ineinanderüberfließen von Traum und Wirklichkeit manifestiert sich der buddhistische Zeitgeist mit seiner Aufhebung der Polaritäten zwischen Traum und Wirklichkeit. Die metaphorische Umsetzung des Traummotivs als Symbol der Vergänglichkeit und Unwirklichkeit des Seins, die bereits im *Kokinshû* ansatzmässig zum Ausdruck kam, findet ihre Erweiterung und Vollendung in der buddhistischen Dichtung des *Shinkokinshû*.

Somit zeigt sich vom 8. bis zum 13. Jahrhundert eine Verschiebung des Traummotivs vom Schlaftraum zur Metapher der Unwirklichkeit, sowie von einem Symbol der Liebessehnsucht über ein Symbol der Vergänglichkeit der Liebe, hin zu einem Symbol für die Vergänglichkeit der Welt als solcher. Mit dieser Entwicklung geht eine Verschiebung des Motivs von der Liebeslyrik zur Naturpoesie einher und schliesslich zur religiösen Dichtung.

Die Traumdichtung der Dichterinnen unterscheidet sich weder quantitativ noch qualitativ wesentlich von derjenigen ihrer männlichen Kollegen. Allerdings wird das Traummotiv oft mit typisch weiblichen Themen der Frauenlyrik verknüpft, wie etwa dem Begriff der einseitigen Liebe,

dem Warten oder der heimlichen Liebe. Die Anfänge dieses spezifisch weiblichen Gefühlsausdrucks werden im Allgemeinen in der Frauendichtung der späten *Man'yô*-Zeit gesehen. Meines Erachtens wurzeln sie jedoch in der Männerdichtung öffentlicher Gedichtanlässe, bei denen durch das Vorbild der chinesischen Boudoirpoesie mit Vorliebe aus der fiktiven Sicht einer wartenden Frau gedichtet wurde. Solche Texte sind aufgrund ihrer Stilisierung oft weiblicher als die eigentlichen Frauengedichte. Möglicherweise ist es somit nicht die Frauendichtung, welche die Männerdichtung thematisch beeinflusste, sondern umgekehrt. Allerdings sind monokausale Erklärungen hier nicht angebracht. Bemerkenswert ist hingegen, dass anonyme Traumgedichte die Tendenz haben, der Verfasserschaft einer Frau zugeschrieben zu werden, wenn keine sprachlichen und inhaltlichen Anzeichen eine solche Zuweisung widerlegen. Dies deutet darauf hin: Das Traummotiv wird in der Literaturrezeption tendenziell mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert. Hierbei handelt es sich eventuell um eine Fehlrezeption. Es gibt jedoch keine Möglichkeit, solche Gedichte eindeutig dem Geschlecht des Verfassers zuzuordnen.

Die drei Dichterinnen Kasa no Iratsume, Ono no Komachi und Prinzessin Shikishi sind alle stark der jeweiligen Traumtradition ihrer Zeit verpflichtet. Kasa no Iratsume verfasste lediglich zwei Traumgedichte. Sie zeigen zwar eine originelle Umsetzung und eine typisch weibliche Perspektive, weisen aber keinerlei Merkmale auf, die auf eine besondere Vorliebe der Dichterin für das Traummotiv schliessen lassen. Von Ono no Komachi stammt eine grosse Zahl von Traumgedichten. In einem Drittel der Gedichte verwendete sie das Traummotiv, was vielleicht auf eine persönliche Vorliebe der Autorin für diese Thematik schliessen lässt. "Um die Seele eines Dichters zu durchschauen", so Beaudelaire, "muss man in seinem Werk diejenigen Worte aufsuchen, die am häufigsten vorkommen. Das Wort verrät, wovon er besessen ist."³⁴⁶ Da die Entstehungsumstände von Ono no Komachis Gedichten jedoch nicht bekannt sind, und da von ihr nur wenige Gedichte überliefert sind, kann nicht beurteilt werden, ob die sechsfache Verwendung des Sujets auf einer persönlichen Vorliebe der Verfasserin beruht. Inhaltlich sind ihre Traumgedichte sowohl der Traumlyrik des *Man'yôshû* als auch der chinesischen Poesie der späten sechs Dynastien verpflichtet und

³⁴⁶ FRANK (1991: 42).

zeigen somit typische Charakteristiken der Übergangszeit zwischen *Man'yōshū* und *Kokinshū*. Mit Ausnahme von KKS 12:552 zeugen ihre Traumgedichte von keinen neuen Traumkonzepten. Hierin muss McCullough zugestimmt werden, der zufolge Komachis Traumgedichte wohl wenig Berühmtheit erlangt hätten, wären sie anonym verfasst worden.³⁴⁷ In Bezug auf Komachis erstes Traumgedicht muss ihre Aussage allerdings abgelehnt werden. Nirgends vorher in der japanischen Literaturgeschichte kommt der Wunsch nach einem ewigen Verweilen im Traum zum Ausdruck. Komachi kann somit als Wegbereiterin der Sehnsucht nach der Illusion des Traums angesehen werden, die sich insbesondere in den Traumgedichten des *Shinkokinshū* so oft manifestiert. Zu den Dichterinnen, die in der Tradition von Komachi stehen, zählt auch Prinzessin Shikishi. Von ihr wurde eine relativ grosse Zahl von Traumgedichten ins *Shinkokinshū* aufgenommen. Allerdings beinhaltet ihr Gesamtwerk das Traummotiv nicht bemerkenswert oft. Inhaltlich sind Shikishis Traumgedichte stark ihrer Zeit verpflichtet. Sie lehnen sich eng an Prätexte aus dem *Kokinshū* an, wobei keiner Traumvorstellung speziell Präferenz gegeben wird. Eine besondere Affinität der Dichterin zum Traummotiv kann deshalb nicht bestätigt werden.

Die zu Beginn dieser Untersuchung gestellte Ausgangsfrage, weshalb in der japanischen Literaturrezeption die Dichterinnen und innerhalb dieser insbesondere die drei Dichterinnen Kasa no Iratsume, Ono no Komachi sowie Prinzessin Shikishi oft in Zusammenhang mit dem Traummotiv Erwähnung finden, kann somit folgendermassen beantwortet werden:

Die geschlechtsspezifische Rezeption der Traumdichtung ist weniger auf quantitative oder qualitative Merkmale der Traumgedichte von Frauen zurückzuführen als vielmehr darauf, dass das Traummotiv an sich als typisch weibliches Sujet verstanden wird. Dies zeigt sich beispielsweise durch den Umstand, dass anonyme Traumgedichte von Seiten der Literaturwissenschaft tendenziell der Autorschaft einer Frau zugeschrieben werden. Diese geschlechtsspezifische Rezeptionsweise steht einerseits in Zusammenhang mit der marginalen Stellung der japanischen Frau in der Nara- und insbesondere der Heian-Zeit. Die polygame Gesellschaftsstruktur, die Besuchs-Ehe sowie der Ausschluss der Frauen aus dem öffentlichen Leben hatten zur Folge, dass ihr Leben im Allgemeinen als unerfüllt und einsam angesehen wird. Diese Marginali-

³⁴⁷ Vgl. McCULLOUGH (1985:228).

sierung findet Bestätigung durch die Frauendichtung selbst, deren zentrale Themen die Klage der einseitigen Liebe, das nächtelange Warten sowie der Ausdruck der heimlichen Sehnsucht sind. Die Kongruenz von Dichtung und gesellschaftlicher Stellung verleitete dazu, Frauengedichte biographisch auszulegen. Der Ausdruck der unerfüllten Liebe in der Frauendichtung und somit auch ihrer Traumdichtung bewirkte, Dichterinnen als unglückliche Frauen zu rezipieren, die sich in eine Traumwelt flüchteten, welche für sie die einzige Dimension darstellte, in der sie ihre Liebe verwirklichen konnten. Diese Rezeptionsweise hat somit weniger mit einer Affinität der Dichterinnen mit dem Traummotiv, als mit vagen Vorstellungen über das Leben der Frauen in der Heian-Zeit zu tun. Das ist meines Erachtens der Grund, weshalb Dichter, die das Traummotiv ebenfalls häufig in ihren Gedichten umsetzten – wie etwa Ôtomo no Yakamochi oder Priester Jien – nicht als Traumdichter bezeichnet werden. Während ihre Dichtung insgesamt und somit auch die Traumdichtung als eigenständige, stilisierte Kunstform, oder, mit Nomura Seiichis Worten, als „Ästhetik der Verzweiflung“³⁴⁸ gelesen wird, wird die Frauendichtung als direkter Ausdruck eigener Lebenserfahrungen und Sehnsüchte verstanden.

Nun ist es jedoch so, dass auch einige Dichterinnen wie etwa Sakanoue no Iratsume oder Izumi Shikibu das Traummotiv in ihren Gedichten häufig inkorporierten und deshalb in der japanischen Literaturrezeption trotzdem nicht den Ruf als Traumdichterinnen haben. Daher meine zweite Hypothese: Das Traummotiv wird zwar tendenziell mit dem weiblichen Geschlecht in Zusammenhang gebracht. Es werden jedoch insbesondere Frauen, denen ein unerfülltes Liebesleben nachgesagt wird, als Traumdichterinnen bezeichnet. Die Rezeptionsweise als Traumdichterinnen hängt somit eng zusammen mit der Legendisierung einer Dichterin. Frauen werden oft dann als Traumdichterinnen rezipiert wenn 1. wenig über ihr Leben bekannt ist oder 2. ihnen ein unglückliches Liebesleben nachgesagt wird. Diese Bedingungen gelten nicht für Sakanoue no Iratsume, deren Leben relativ gut dokumentiert und von der kein auffallendes Liebesleben überliefert ist. Izumi Shikibu ist zwar bekannt für ihr bewegtes Liebesleben, aber sie gilt als Frau, die ihre Liebe aktiv verwirklichte und passt somit nicht in das Bild einer Frau, die sich in eine Traumwelt flüchtet. Anders verhält es sich hingegen bei den in

³⁴⁸ Zitiert aus: SHIMADA (1979: 43).

dieser Arbeit untersuchten drei Dichterinnen. Über das Leben der Kasa no Iratsume ist nur ihre vermeintlich unglückliche Liebe zu Ôtomo no Yakamochi bekannt. Sie wird gemeinhin als verschmähte Liebende rezipiert, die ihr Leben in sehnstüchtigem Warten auf eine Wiederbelebung ihrer Liebe verbrachte. Ono no Komachi ist der Nachwelt als einsam Liebende überliefert. Dies wird entweder auf ihre unerfüllte Liebe zu Kaiser Ninmyô zurückgeführt oder aber auf ihren Dienst am Hof als *ujime*, denen Liebesbeziehungen zu Männern untersagt waren. Prinzessin Shikishi schliesslich gilt als heimlich Liebende, was entweder mit ihrer unterdrückten Liebe zu Fujiwara no Teika oder ihr einsames Dasein als kaiserliche Prinzessin und Ahnenpriesterin erklärt wird. Allen dreien wird eine Flucht in eine Traumwelt nachgesagt, die in einem unerfüllten Liebesleben gründet. Allerdings waren hierbei doch textimmanente Kriterien hilfreich, denn ganz ohne Traumgedicht kann kein Ruf einer Traumdichterin entstehen, wird der Dichterin ein noch so unglückliches Leben nachgesagt. Bei Kasa no Iratsume war dies möglicherweise die detaillierte Beschreibung des Trauminhalts und dessen Deutung. Bei Ono no Komachis war es die Quantität ihrer Traumgedichte sowie das erste Traumgedicht, das den Wunsch nach einem ewigen Verweilen im Traum formuliert. Bei Prinzessin Shikishi schliesslich war es das selektive Verfahren der Kompilatoren des *Shinkokinshû*, die eine unverhältnismässig grosse Anzahl Traumgedichte von ihr in die Anthologie aufnahmen. Auf diese Weise vermischten sich Poesie, Legende, biographische Spekulationen und nicht zuletzt der Zufall zu einem Bild von drei Frauen, die ihr Leben einem grossen Ideal widmeten: der Sehnsucht nach der Illusion des Traums. Oder mit anderen Worten der Sehnsucht nach der ewigen, unvergänglichen Liebe.

Anhang

Glossar (Auswahl wichtiger Begriffe)

<i>baku</i>	獺	chinesisches Fabeltier
<i>banka</i>	挽歌	Trauergedicht
<i>byōbu uta</i>	屏風歌	Wandschirm-Gedicht
<i>chōka (nagauta)</i>	長歌	Langgedicht
<i>chokusen(waka)shū</i>	勅撰和歌集	auf kaiserlichen Befehl herausgegebene Anthologie
<i>daiei (chinesisch: tiyong)</i>	題詠	unter einem festgesetzten Thema verfasstes Gedicht
<i>darumauta</i>	達磨歌	Zen-Poesie
<i>dokuei</i>	独詠	Gedicht, das an niemand bestimmtes adressiert ist
<i>dōmu</i>	同夢	der gemeinsame Traum
<i>engo</i>	縁語	Assoziationswort
<i>fu</i>	賦	chinesisches Prosagedicht
<i>fujinku</i>	婦人苦	“die Klage der Frau“: Thematische Bezeichnung in der Tang-Lyrik
<i>fūryū</i>	風流	Eleganz
<i>ga</i>	雅	ästhetisches und ideologisches Ideal der Kultiviertheit
<i>gijinhō</i>	擬人法	Personifikation
<i>hachidaishū</i>	八代集	die ersten acht auf kaiserlichen Befehl kompilierten Anthologien
<i>hare no uta</i>	晴れの歌	öffentlich verfasste Gedichte
<i>himohodoki</i>	紐解き	das Lösen des Gürtels
<i>honkadōri</i>	本歌取り	allusive Variation
<i>ihon</i>	異本	eine vom Original abweichende Ausgabe eines Werks
<i>jokotoba</i>	序詞	schmückende Einleitung in einem <i>waka</i>
<i>kakekotoba</i>	掛詞	doppeldeutiges Wort
<i>kami no ku</i>	上の句	Oberstollen: die ersten drei Verse eines <i>tanka</i>
<i>katakoi</i>	片恋	einseitige Liebe

<i>kinuginu</i>	衣衣/後朝	der Morgen nach einer Liebesnacht
<i>kitsumu</i>	吉夢	Glückstraum
<i>kôï</i>	更衣	mit dem An- und Auskleiden des Kaisers betraute Dienerin
<i>kotobagaki</i>	詞書	Vorwort
<i>kotodama</i>	言靈	der in Worten inhärente Geist
<i>kudai waka</i>	句題和歌	Verfassen von <i>waka</i> auf der Vorlage einzelner chinesischer Verszeilen
<i>guiyanshi (jap: keienshi)</i>	閨怨詩	Boudoir-Klage-Poesie
<i>guijingshi</i>	閨情詩	Boudoir-Gefühl-Poesie
<i>gonyuan</i>	宮怨	Palast-Klage
<i>gongtishi</i>	宮体詩	Palast-Stil-Poesie
<i>honka</i>	本歌	Prätext; dichterische Vorlage
<i>honkadori</i>	本歌取	allusive Variation
<i>kiryoka</i>	羈旅歌	Reisegedichte
<i>makurakotoba</i>	枕詞	Kissenwort (epitheton ornans)
<i>manyô-gana</i>	万葉仮名	Schreibweise, in welcher das <i>Man'yôshû</i> verfasst ist: teils phonetische, teils semantische Verwendung chinesischer Schriftzeichen
<i>mappô</i>	末法	das Endzeitalter im Buddhismus
<i>masuraoburi</i>	益荒男振り	der männliche, grossmütige Stil (des <i>Man'yôshû</i>)
<i>matsu onna</i>	待つ女	die auf ihren Mann wartende Frau
<i>mitate</i>	見立て	Gleichnis
<i>mondôka</i>	問答歌	Frage- und Antwortgedicht
<i>mono no na</i>	物の名	“Dingnamen“: Verstecken eines bestimmten Wortes in einem Gedicht
<i>Mujôkan</i>	無常観	die Vergänglichkeitssicht
<i>nigoriten</i>		Trübungspunkte zur Verstimmhaftung eines stimmlosen konsonantischen Silbenlautes
<i>nichjûichidaishû</i>	二十一代集	die einundzwanzig auf kaiserlichen Befehl kompilierten Anthologien
<i>nikki bungaku</i>	日記文学	Tagebuch-Literatur
<i>omoiue</i>	思い寝	Gedankentraum
<i>rokkasen</i>	六歌仙	die Sechs Dichtergenies
<i>sakayume</i>	逆夢	Traum, der das Gegenteil der Wirklichkeit wiedergibt (z.B. Tod für Geburt)

<i>sandaishû</i>	三大集	die ersten drei auf kaiserlichen Befehl kompilierten Anthologien
<i>shakyôka</i>	釈教歌	buddhistische Gedichte
<i>shi</i>	詩	chinesisches Gedicht
<i>shimo no ku</i>	下の句	Unterstollen: Die beiden letzten Verse eine <i>tanka</i>
<i>shinobu koi</i>	忍ぶ恋	die geheimgehaltene Liebe
<i>shôchôteki kafû</i>	象徴的歌風	symbolischer Stil, bezeichnet den Stil des <i>Shinkokinshû</i>
<i>sômonka</i>	相聞歌	Liebesgedichte im <i>Man'yôshû</i>
<i>simeng</i>	思夢	Gedankentraum
<i>tamuke</i>	手向け	Opfern
<i>tanka</i>	短歌	Kurzgedicht
<i>taoyameburi</i>	手弱女振り	der weibliche, elegante Stil (des <i>Kokinshû</i>)
<i>ujime</i>	氏女	Hofdame von niedrigem Rang: Bedingungen: schön, ledig, älter als 30 Jahre
<i>ukei</i>	祈誓ひ	Orakelspruch
<i>uneme</i>	采女	aus der Provinz an den Hof geschickte Hofdame von niedrigem Rang:
<i>ushintei</i>	有心体	der“ Stil, Herz zu besitzen“ (typisch für das <i>Shinkokinshû</i>)
<i>utaawase</i>	歌合	Gedichtwettbewerb
<i>utamakura</i>	歌枕	in den <i>waka</i> besungene berühmte Örtlichkeiten
<i>utsutsu</i>	現	die Wirklichkeit, das Wachen
<i>waka</i>	和歌	Sammelbegriff der japanischen Poesie, meist als Synonym für das <i>tanka</i> (Kurzgedicht) verwendet
<i>yibang</i>	倚傍	“der schiefe Stil“ <8Dichtstil in der Poesie der Sechs Dynastien)
<i>yuanjinshi</i>	怨情詩	Bezeichnung der chinesischen Liebespoesie
<i>yojôyôen</i>	余情妖艶	der „ätherisch anmutende Stil“ (typisch für das <i>Shinkokinshû</i>)
<i>yûgen</i>	幽玄	der „geheimnisvolle, tiefe Stil“ (typisch für das <i>Shinkokinshû</i>)
<i>yume (chinesisch: meng)</i>	夢	Traum
<i>yumehigae</i>	夢違え	das Abwenden eines unglückverheissenden Traums durch

<i>yumechigae Kannon</i>	夢違え観音	Zaubersprüche Kannon, welcher böse Träume unwirksam macht
<i>yumedono</i>	夢殿	Traumhalle (im Hōryūji-Tempel)
<i>yume no myōdō Bosatsu</i>	夢の冥道菩薩	die buddhistische Traumgottheit
<i>yume nushi no Kami</i>	夢の主の神	die shintoistische Traumgottheit
<i>yumetoki</i>	夢解き	Traumdeuter
<i>yongwushi (jap: eibutsushi)</i>	詠物詩	Gedichte über Gegenstände
<i>yûrikon</i>	遊離魂	die wandernde Seele
<i>zakka</i>	雑歌	vermischte Gedichte
<i>zôtōka</i>	贈答歌	Austauschgedicht

Forschungsaufzählung

Es folgt eine thematische Auflistung der wichtigsten Forschungsarbeiten über die japanische Traumvorstellung und das Traummotiv in der japanischen Literatur, sowie Abhandlungen und Artikel über Kasa no Iratsume, Ono no Komachi und Prinzessin Shikishi. Eine thematische Unterteilung ist allerdings nicht einfach, da viele Arbeiten mehreren Themenbereichen zugeordnet werden können. Die von mir vorgenommene Gliederung ist deshalb unpräzise.

Forschungsarbeiten über die Traumvorstellung im japanischen Altertum und Mittelalter bieten MIURA (1904–1906), SAIGÔ (1972), FURUKAWA (1974), HIGUCHI (1982), KARAM (1990) sowie KAWAZOE (2001). Diese gehen auch auf das Traummotiv in der klassischen japanischen Literatur ein.

Speziell literarische Untersuchungen des japanischen Traummotivs finden sich bei OGATA (1965a), EGUCHI (1974), KAISHAKU TO KANSHÔ (1977) und SAKAI (2001).

Arbeiten über das Traummotiv aus religiöser Perspektive liegen von KAWATÔ (2002), SUGAWARA (1969a/b) sowie von QUENZER (2000) und (2001) vor.

Das Traummotiv in der japanischen Lyrik untersuchten OGATA (1965b), ÔKUMA, (1971) ÔKUBO (1972), FURUKAWA (1974), ISHIGAMI (1975) UND (1976), CRANSTON (1975), NAKANISHI (1977), KUBOTA (1977), HAN (1996) SOWIE KUBUKIHARA (2001), wobei mit Ausnahme von Kubota und Tanaka (2001), die das Traummotiv im *Shinkokinshû* untersuchen, die meisten Arbeiten auf das Traummotiv im *Man'yôshû* fokussieren und Cranston lediglich eine beinahe unkommentierte Auflistung verschiedener japanischer Traumgedichte bietet. Allein Kubukihara untersuchte die Traumgedichte in einem etwas umfangreicheren Kontext.

Mit chinesischer Traumvorstellung und -Theorie³⁴⁹ befassen sich unter anderem Arbeiten von LACKNER (1985), LIU (1993), EGGERT (1993) und FANG (2000). Eine Untersuchung der chinesischen Traumlyrik liegt von LIN (2001) vor, der jedoch nur die Sung-Lyrik behandelt.

³⁴⁹ in Bezug auf Arbeiten über chinesische Traumvorstellung und Traummotiv sind meine Nachforschungen oberflächlich. Bei den hier zitierten Werken handelt es sich lediglich um eine kleine Auswahl.

Allgemeine Arbeiten über Kasa no Iratsume bieten AOKI (1957) und (1971a), NAKANISHI (1968) und (1976), HISAMATSU (1970), SAKURAI (1972), ÔOKA (1995) sowie YOSHIDA (2000). Untersuchungen über Kasas Lyrik liegen von HATTORI (1959), ONO (1970), SUZUKI (1975), OKAMOTO (1996) vor. Ausserdem liegt eine Untersuchung über Kasas Traumlyrik von TATSUMI (1987) vor.

Allgemeine Arbeiten über Ono no Komachi liegen vor von MAEDA (1943), AKIYAMA (1967), MEZAKI (1970), TAKASAKI (1971), FISCHER (1972), KAISHAKU TO KANSHÔ (1976) und (1995), YAMAGUCHI (1979), KUBOKI (1987), sowie HIGUCHI (1990). Speziell mit der Komachi-Legende befassen sich Arbeiten von WEBER-SCHÄFER (1960), YOKOTA (1974), AKEGAWA (1987), KATAGIRI (1993), TEELE (1993) und GODEL (1997). Die Komachi-Biografie erforschten Yamaguchi (1979), KOBAYASHI (1981), TANAKA (1984), SHIMIZU (1987) und KATAGIRI (1991). Untersuchungen über Komachis Lyrik allgemein bieten ISHIHARA (1975), YAMAGUCHI (1981), FUJIWARA (1994), HIRANO (1994) sowie KOJIMA (1996). Die meisten dieser Arbeiten behandeln auch Komachis Traumgedichte. Die Traumgedichte im Speziellen untersuchten MAEDA (1941), FUJII (1976), AOKI (1971a), NOMURA (1976), GOTÔ (1978), KUBUKIHARA (1988), ÔTSUKA (1992), STRONG (1994), BABA (1997), MÜLLER (2001), sowie TSUNODA (o.Datum).

Arbeiten über Prinzessin Shikishi bieten HISAMATSU (1968), BABA (1969), KONDÔ (1975), FUKUHARA (1976), MATSUBARA (1980), TAKASHIMA (1983), SATÔ (1993), ITOGA (1994) und ÔOKA (1995). Über Shikishis Lyrik liegen Untersuchungen von MIKI (1979), NISHIKI (1996), HIRAI (1999) vor, sowie vier Artikel von ODA (1983), (1987), (1990), (1991). Ausserdem liegen Kommentare zu ihrem Gesamtwerk von ODA (1995) und OKUNO (2001) vor. Speziell mit Prinzessin Shikishis Traumlyrik befassen sich Arbeiten von MATSUI (1975), KOMORI (1984), KUBUKIHARA (1990) sowie NANBA (1998).

Bibliographie

AKEGAWA (1987)

Akegawa Tadao. *Komachi densetsu*. Osaka: Gendai sôzôsha, 1987. (Kinki minzoku sôsho).

明川忠夫. 小町伝説. 大阪: 現代創造社、1987. (近畿民俗叢書7).

AKIYAMA (1967)

Akiyama Ken. “Ono no Komachi-teki naru mono”. In: *Ôchô joryûbungaku no keisei*. Hanawa shobô, 1967. S. 5–70. (Hanawa sensho 57).

秋山虔. „小野小町的なるもの“. 王朝女流文学の形成. 塙書房、1967. (塙選書 57).

AKIYAMA (1988)

Akiyama Ken. *Ôchô joryûbungaku no sekai*. Tokyo daigaku shuppankai, 1988. (UP sensho 95).

秋山虔. 王朝女流文学の世界. 東京大学出版会、1988. (UP 選書 95).

ANDÔ (1976)

Andô Teruyo. “Kokinshû kafû no seiritsu ni oyobaseru kanshibun no eikyô ni tsuite”. In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô, 1976. S. 179–194. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

安藤テルヨ. „古今集歌風の成立に及ばせる漢詩文の影響について“. 古今和歌集. 日本文学研究資料刊行会 (編). 有精堂、1976. (日本文学研究資料叢書).

AOKI (1957)

Aoki Takako. „Kasa no Iratsume: Bungeishiteki isô ni tsuite“. In: *Jôdai bungaku*. Nr. 9 (Dez. 1957). S. 24–31.

青木生子. 笠女郎: „文芸史的位相について“. 上代文学. 第9号 (十二月1957).

AOKI (1971A)

Aoki Takako. *Nihon kodai bungei ni okeru ren'ai: sono honshitsu to tenkai*. 2. Aufl. Shimizu kôbundô, 1971.

青木生子. 日本古代文芸における恋愛: その本質と展開. 第二版. 清水弘文堂、1971.

AOKI (1971B)

Aoki Takako. „Sômon no honshitsu“. In: *Kaishaku to kanshō (Man'yō no sômon)*. Bd. 36, Nr. 11 (455) (Oktober 1971). S. 10–24.

青木生子. ”想聞の本質”. 解釈と鑑賞 (万葉の相聞). 第36巻11号 (455) (十月1971).

AOKI (1999)

Aoki Takako. „Dansei ni yoru onnauta: Man'yôshû ni okeru“. In: *Man'yô*. Nr. 168 (März 1999). S. 1–23.

青木生子. ”男性による女歌: 万葉集にいける”. 万葉. 第168号 (三月1999).

ARAI (1994)

Arai Eizô. “Kokinshû no kôzô”. In: *Kokinshû*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha, 1994. S. 51–68. (Waka bungaku kôza 4).

新井栄蔵. ”古今集の構造”. 古今集. 上野理 (編). 勉誠社, 1994. (和歌文学講座4).

ÁROKAY (2001a)

Árokay, Judit. „Poetik und Weiblichkeit. Japans klassische Dichterinnen in Poetiken des 10. bis 15. Jahrhunderts“. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 2001. (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [MOAG] 135)

ÁROKAY (2001b)

Árokay, Judit (Hg.). *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans*. Symposium vom 22.–24. September 2000 in Hamburg. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 2001. (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [MOAG] 137).

ÁROKAY (2001c)

Árokay, Judit. „Wettstreit der Gedichte – Wettstreit der Geschlechter. Frauen- und Männerrollen in höfischen *utaawase*“. In: *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999*. Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla (Hg.). Bd. II (Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik). Hamburg: LIT, 2001. (Ostasien – Pazifik. Trier Studien zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur 14)

ASANO (1967)

Asano Shin. *Sarumino chûshaku (Shichibushû renku sarumino chûshaku)*. Ôfûsha, 1967.

浅野信. 猿蓑註釈. (七部集連句猿蓑註釈). 桜楓社, 1967.

ASO (1971)

Aso Mizue. „Masurao no sômon“. In: *Kaishaku to kanshō (Man'yô no sômon)*. Bd. 36, Nr. 11 (455) (Okt. 1971). S. 35–44.

阿蘇瑞枝. „ますらおの相聞“. 解釈と鑑賞 (万葉の相聞). 第36巻11号 (455) (10月1971).

BABA (1997)

Baba Akiko. *Onna uta no keifu*. Asahi shinbunsha, 1997. (Asahi sensho 575).

馬場あき子. 女歌の系譜. 朝日新聞社、1997. (朝日選書575).

BAUER (1998)

Bauer, Thomas. *Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts: eine literar- und mentalitätsgeschichtliche Studie des arabischen Gazal*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.

BENL (1951)

Benl, Oscar. Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert. Hamburg: Cram, de Guyter & Co., 1951. (Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde 56 [Reihe B: Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen 31]).

BIRRELL (1985)

Birrell, Anne M. “The Dusty Mirror: Courtly Portraits of Woman in Southern Dynasties Love Poetry”. In: *Expressions of Self in Chinese Literature*. Robert E. Hegel und Richard C. Hessney (Hg.). New York: Columbia University Press, 1985. S. 33–69.

BINSWANGER (1928)

Binswanger, Ludwig. *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes von den Griechen bis zur Gegenwart*. Berlin: Julius Springer Verlag, 1928.

BONIN (1984)

Bonin, Werner F. *Das Buch der Träume: Wie träumen wir? Was träumen wir? Was sagen uns unsere Träume? Was träumt in uns?* Frankfurt [u.a.]: Ullstein, 1984.

BROICH (1985)

Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

BROWER (1961)

Brower, Robert H.; Miner Earl. *Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1961.

CRANSTON (1975)

Cranston, Edwin A. „The Dark Path: Images of Longing in Japanese Love Poetry“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Bd. 35 (o. Nr.) (1975). S. 60–100.

DE BOOR (1979)

De Boor, Helmut. *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang. 1170–1250*. München: C.H. Bech'sche Verlagsbuchhandlung, 1979. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart Bd. II)

DENING (1971)

Dening, Walter. *The Life of Toyotomi Hideyoshi*. 3. Aufl. New York: AMS Press, 1971.

DIE LIEDER DER HUNDERT DICHTER (1987)

Die Lieder der hundert Dichter. P. Ehmann (Übers.). M. Sasaki (Anm.). Tokyo: Toyo Verlag, 1987.

DSCHUANG-DSÏ (1976)

Dschuang-dsï [Zhuangzi]. *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Richard Wilhelm (Übers.). Zürich: Ex Libris, 1976.

EGGERT (1993)

Eggert, Marion. *Rede vom Traum: Traumauffassungen der Literatenschicht im späten kaiserlichen China*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. (Münchener Ostasiatische Studien 64) .

EGUCHI (1974)

Eguchi, Takao. *Yume to nihon kotenbungaku*. Kasama shoin, 1974.
江口孝夫. 夢と日本古典文学. 笠間書院、1974.

FANG (2000)

Fang Jing Pei, Zhang Juwen. *The Interpretation of Dreams in Chinese Culture*. Trumbull: Weatherhill, 2000.

FISCHER (1972)

Fischer, Felice Renee. *Ono no Komachi: A Ninth Century Poetess of Heian Japan*. Ann Arbor: UMI, 1972.

FLORENZ (1909)

Florenz, Karl. *Geschichte der japanischen Litteratur*. 2. Aufl. Leipzig: C.F. Amelangs Verlag, 1909.

FRANK (1991)

Frank, Horst Joachim. *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung*. Tübingen: Francke, 1991.

FRENZEL (1974)

Frenzel, Elisabeth. *Stoff- und Motivgeschichte*. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmid Verlag. 1974. (Grundlagen der Germanistik).

FRENZEL (1963)

Frenzel, Elisabeth. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler, 1963.

FRENZEL (1980)

Frenzel, Elisabeth. *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg: Verlag Herder, 1980.

FREUD (1991)

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

FÛDOKI (1968)

Fûdoki. Akimoto Kichirô (Rev./Anm.). Takagi Ichinosuke [et al.] (Hg.). Iwanami shoten, 1968. (NKBT 2).

風土記. 秋本吉郎 (校注). 高木市之助 (編). 岩波書店、1968. (日本古典文学大系2).

FUJIIHARA (1976)

Fujihira Haruo. “Hakanasa”. In: *Kaishaku to kanshō (Ono no Komachi to Izumi Shikibu)* (o. Bd./Nr.) (Januar 1976). S. 78–85.

藤平春男. „はかなさ“. 解釈と鑑賞 (小野小町と和泉式部). (巻/号なし) (一月1976).

FUJII (1976)

Fujii Sadakazu. “Yume to genjitsu”. In: *Kaishaku to kanshō 解釈と鑑賞 (Ono no Komachi to Izumi Shikibu)* (o. Bd./Nr.) (Januar 1976). S. 86–92.

藤井貞和. ”夢と現実“. 解釈と鑑賞 (小野小町と和泉式部). (巻/号なし) (一月1976).

FUJIOKA (1976)

Fujioka Tadaharu. “Kokinshû zengo”. In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô, 1976. S. 10–22. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

藤岡忠美. ”古今集前後”. 古今和歌集. 日本文学研究資料刊行会 (編). 有精堂、1976. (日本文学研究資料叢書).

FUJIWARA (1994)

Fujiwara Katsumi. “Ono no Komachi no uta no kotoba” In: *Kokinshû to sono zengo*. Waka bungaku ronshû (Hg.) Kazama shobô, 1994. S. 125–149. (Waka bungaku ronshû 2).

藤原克己. ”小野小町の歌のことば”. 古今集とその前後. 和歌文学論集 (編). 風間書房、1994. (和歌文学論集 2).

FUKUHARA (1976)

Fukuhara Atsuko. „Shikishi Naishinnô no sekai“. In: *Nihon bungei kenkyû*. Bd. 28, Nr. 2–3 (Aug. 1976). S. 42–53.

福原あつ子. ”式子内親王の世界”. 日本文芸研究. 第28巻2–3号 (八月 1976).

FURUHASHI (1987)

Furuhashi Nobuyoshi. *Kodai no ren'ai seikatsu: Man'yôshû no koiuta o yomu*. Nihon hōsō shuppan kyōkai, 1987. (NHK Books 536).

古橋信孝. 古代の恋愛生活：万葉集の恋歌を読む. 日本放送出版協会、1987. (NHK ブックス 536).

FURUKAWA (1974)

Furukawa Tetsuji. *Yume: nihonjin no seishinshi*. Yûshindô, 1974.

古川哲史. 夢：日本人の精神史. 有信堂、1974.

GEISSLER (1955)

Geissler, Friedmar. *Brautwerbung in der Weltliteratur*. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1955.

GENETTE (1993)

Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Wolfram Bayer und Dieter Honig (Übers.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1993.

DIE GESCHICHTE VOM PRINZEN GENJI (1992)

Die Geschichte vom Prinzen Genji [Genji Monogatari]. Oscar Benl (Übers). 2 Bde. Zürich: Manesse, 1992.

GODEL (1997)

Godel, Armen; Kano Koichi (Übers.). *Visages cachés, sentiments mêlés: Le livre poétique de Komachi; les Cinq Nô du cycle Komachi; le dit de Komachi*. o.O.: Gallimard, 1997 (Connaissance de l'orient).

GOMI (1938)

Gomi, Tomohide. „Man'yôshû no bunrui to shinabungaku“. In: *Kokugo to kokubungaku*. Band 15, Nr. 4 (1938). S. 105–120 (431–446).

五味智英. 万葉集の分類と支那文学. 国語と国文学. 第15巻4号.

GOSEN WAKASHÛ (1990)

Gosen wakashû. Katagiri Yôichi (Rev./Anm.). Satake Akihiro [et al.] (Hg.). Iwanami shoten, 1990 (SNKBT 6).

後撰和歌集. 片桐洋一 (校注). 佐竹昭広 (編). 岩波書店、1990. (新日本古典文学大系6).

GOSHÛI WAKASHÛ (1994)

Goshûi wakashû. Kubota Jun und Hirata Yoshinobu (Rev./Anm.). Satake Akihiro [et al.] (Hg.). Iwanami shoten, 1994 (SNKBT 8).

後集遺和歌集. 久保田淳・平田善信 (校注). 佐竹昭広 (編). 岩波書店、1994. (新日本古典文学大系8).

GOTÔ (1968)

Gotô Shigeo. *Shinkokin wakashû no kisoteki kenkyû*. Hanawa shobô, 1968.

後藤重郎. 新古今和歌集の基礎的研究. 塙書房、1968.

GOTÔ (1978).

Gotô Shôko. “Ono no Komachi shiron”. In: *Nihon joshi daigaku kiyô*. Nr. 28 (1978). S. 17–28.

後藤祥子. ”小野小町試論”. 日本女子大学紀要. 第28号 (1978).

GUNDERT (1978)

Gundert, Wilhelm [et al.] (Hg.) (1978). *Lyrik des Ostens: Gedichte der Völker Asiens*. München & Wien: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978.

GYOKUDAI SHIN'EI (1974–1975)

Gyokudai shin'ei [Yutai xinyong]. Uchida Sennosuke (Übers/Anm.). 2 Bde. Meiji shoin, 1974–1975 (SSKT 60).

玉台新詠. 内田泉之助 (訳/校注. 2巻き. 明治書院、1974–1975. (新釈漢文大系60)

HACHIYA (1971)

Hachiya Nobuaki. Sômon no aijôgo. In: *Kaishaku to kanshō (Man'yô no sômon)*. Bd. 36, Nr. 11 (455) (Oktober 1971). S. 109–115.

蜂矢宣郎. ” 相聞の愛情語 ” . 解釈と鑑賞

(万葉の相聞) . 第36巻11号(455) (10月1971) .

HAMBURGER (1968)

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. 2. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968.

HAN (1996)

Han Kyuhon. „Man'yôshû no yume no uta no kôatsu: hassô ruikai o megutte“. In: *Kokugo kokubun kenkyû*. Nr. 104 (Okt. 1996). S. 12–25.

韓圭憲. ” 万葉集の夢の歌の考察：発想類型をめぐって ” . 国語国文研究. 第104号(10月1996) .

HASHIMOTO (1971)

Hashimoto Tatsuo. „Tawayame no sômon“. In: *Kaishaku to kanshō (Man'yô no sômon)*. Bd. 36, Nr. 11 (455) (Oktober 1971). S. 45–53.

橋本達男. ” たわやめの相聞 ” . 解釈と鑑賞

(万葉の相聞) . 第36巻11号(455) (10月1971) .

HATTORI (1959)

Hattori Kimiko. „Kasa no Iratsume no uta no ichi“. In: *Man'yô*. Bd. 32 (July 1959). S. 30–43.

服部喜美子. ” 笠女郎の歌の位置 ” . 万葉. 第32巻(七月1959) .

HIGUCHI (1982)

Higuchi Kiyoyuki. *Yume to nihonjin*. Kôdansha, 1982 (Nihonjin no rekishi 10).

樋口清之. 夢と日本人. 講談社、1982. (日本人の歴史10) .

HIGUCHI (1990)

Higuchi Yoshimaro [et al.]. *Ôchô no joryû sakkatachi*. Sekai shisôsha, 1990.

樋口芳麻呂. 王朝の女流作家たち. 世界思想社、1990.

HIRAI (1999)

Hirai Keiko. „Shikishi Naishinnô no shinobukoi no uta: uta no tsuyosa to dokusôsei“. In: *Seishin gobun*. Nr. 1, (Dez. 1999). S. 31–39.

平井啓子. ” 式子内親王の忍ぶ恋の歌：歌の強さと独創性 ” . 清心語文. 第1号(十二月1999) .

HIRANO (1994)

Hirano Yukiko. "Ono no Komachi". In: *Kokinshû*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha, 1994. S. 239–255. (Waka bungaku kôza 4).

平野由紀子. „小野の小町”. 古今集. 上野理 (編). 勉誠社、1994. (和歌文学講座4).

HISAMATSU (1968)

Hisamatsu Sen'ichi. *Kodai wakashi*. 2. Aufl. Tôkyôdô, 1968. (Wakashi 2).

久松潜一. 古代和歌史. 東京堂、1968. (和歌史第二巻).

HISAMATSU (1970)

Hisamatsu Sen'ichi. „Kasa no Iratsume ni tsuite“. In: *Asuka*. Bd. 35, Nr. 1 (1970). S. 2–4.

久松潜一. 笠女郎について. 明日香. 第35巻1号 (1970).

HISAMATSU (1976)

Hisamatsu Sen'ichi. *Man'yôshû no kenkyû*. Bd. 1. Shibundô, 1976.

久松潜一. 万葉集の研究. 第1巻. 至文堂、1976.

HONDA (1967)

Honda H.H. (Übers.). *The Manyôshu. A New and Complete Translation*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1967.

IBARAGI (1968)

Ibaragi Noriko. „Jojo no shinten to Man'yôshû“. In: *Kokubungaku (tokushû: Man'yôshû no shi to eien)*. Nr. 2988 (Mai 1968). S. 55–62.

茨木のり子. ”抒情の進展と万葉集”. 國文學 (特集: 万葉集の詩と永遠). 第2988号 (五月1968).

ISE MONOGATARI (1997)

Taketori Monogatari · Ise monogatari. Horiuchi Hideaki und Akiyama Ken (Rev./Anm.). Satake Akihiro [et al.] (Hg.). Iwanami shoten, 1997. (SNKBT 17).

竹取物語・伊勢物語. 堀内英明・秋山虔 (校注). 佐竹昭広 (編). 岩波書店、1997. (新日本古典文学大系17).

ISHIDA (1970)

Ishida Yoshisada. „Shinkokinshû“. In: *Man'yôshû to chokusen wakashû*. Waka bungakukai (Hg.). Ôfûsha, 1970. S. 226–252. (Waka bungaku kôza 4).

石田吉貞. 新古今集. 万葉集と勅撰和歌集. 和歌文学会 (編). 桜楓社、1970. (和歌文学講座 4).

ISHIDA (1975)

Ishida Yoshisada. *Shinkokin wakashû zenchûkai*. Yûseidô, 1975.

石田吉貞. 新古今和歌集全注解. 有精堂、1975.

ISHIHARA (1975)

Ishihara Shôhei. „Fumô no ai: Ono no Komachi“. In: *Kokubungaku (tokushû: ôchô no onna)*. Bd. 20, Nr. 16 (Dez. 1975). S. 124–126.

石原昭平. ”不毛の愛：小野小町”. 國文学 (特集：王朝の女). 第20巻16号 (十二月1975).

ISHIGAMI (1975)

Ishinoue Kôroku. „Man'yôshû no yume“ I. In: *Ronshû*. Bd. 3 (März 1975). S. 1–14.

石上幸作. „万葉集の夢“. 論輯. 第3巻 (三月1975).

ISHIGAMI (1976)

Ishigami Kôroku. „Man'yôshû no yume“ II. In: *Ronshû*. Bd. 4 (März 1976). S. 1–17.

石上幸作. „万葉集の夢“. 論輯. 第3巻 (三月1975).

ITÔ (1959)

Itô Haku. *Man'yôshû sômon no sekai*. Chikuma shobô, 1959. (Chikuma sensho 3).

伊藤博. 万葉集相聞の世. 塙書房、1959. (塙選書3).

ITÔ (1971)

Itô Haku. „Koi to ai“. In: *Kaishaku to kanshō (Man'yô no sômon)*. Bd. 36, Nr. 11 (455) (Oktober 1971). S. 70–77.

青木生子. ”恋と愛”. 解釈と鑑賞 (万葉の相聞). 第36巻11号 (455) (10月1971).

ITÔ (1975)

Itô Haku. *Man'yôshû no kajin to sakuhin*. 2 Bde. Hanawa shobô, 1975. (Kodai wakashû kenkyû 3/4).

伊藤博. 万葉集の歌人と作品. 2巻き. 塙書房、1975. (古代和歌史研究 3/4).

ITÔ (1983)

Itô Haku [et al]. *Man'yôshû zenchû*. 20 Bde. Yûhikaku, 1983.

伊藤博 [ほか]. 万葉集全注. 20巻き. 有斐閣、1983.

ITÔ (1995–2000)

Itô Haku. *Manyôshû hyôchû*. 13 Bde. Shûeisha, 1995–2000.

伊藤博. 万葉集標注. 13巻き. 集英社、1995–2000.

IZUMI SHIKIBU NIKKI (1981)

Izumi Shikibu nikki. Shimizu Fumio (Rev./Anm.). 2. Aufl. Iwanami shoten (Iwanami bunko), 1981.

和泉式部日記. 清水文雄 (校注). 岩波書店 (岩波文庫)、1981.

KAISHAKU TO KANSHÔ (1976)

Kaishaku to kanshō (Ono no Komachi to Izumi Shikibu). (o. Bd./Nr.) (Januar 1976). S. 101–111.

解釈と鑑賞 (小野小町と和泉式部). (巻／号なし) (一月1976).

KAISHAKU TO KANSHÔ (1977)

Kaishaku to kanshō (yume: bungaku no genshitsu o motomete). 42, Nr. 10 (August 1977).

解釈と鑑賞 (夢：文学の原質を求めて). 第42巻10号 (八月1977).

KAISHAKU TO KANSHÔ (1995)

Kaishaku to kanshō (tokushû: Ono no Komachi to Izumi Shikibu). 60, Nr. 8 (August 1995).

解釈と鑑賞 (特集：小野小町と和泉式部). 第60巻8号 (八月1995).

KAMENS (1997)

Kamens, Edward. *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

KANEKO (1955)

Kaneko Hikojiro. *Heianjidai bungaku to Hakushi monjû: kudai waka senzai keiku kenkyûhen*. 2. Aufl. Baifûkan, 1955.

金子彦二郎. 平安時代文学と白氏文集：句題和歌／千載佳句研究篇. 培風館、1995.

KARAM (1990)

Karam, Khalil. *Nihon chûsei ni okeru yume gainen no keifu to keishô*. Yûzankaku shuppan, 1990.

カラム・ハリール. 日本中世における夢概念の系譜と継承. 雄山閣出版、1990.

KATAGIRI (1991)

Katagiri Yôichi. *Tensai sakka no kyojô to jitsuzô: Ariwara no Narihira · Ono no Komachi*. Shintensha, 1991. (Nihon no sakka 5).

片桐洋一. 天才作家の虚像と実像：在原業平・小野小町. 新典社、1991.
(日本の作家5) .

KATAGIRI (1993)

Katagiri Yôichi. *Ono no Komachi tsuiseki: 'Komachi shû' ni yoru Komachi setsuwa no kenkyû.* 2. Aufl. Kasama shoin, 1993.

片桐洋一. 小野小町追跡：'小町集'による小町説話の研究. 笠間書院、1993 .

KATAGIRI (1995)

Katagiri Yôichi. "Saijo o meguru jitsuzô to kyojô". In: *Kaishaku to kanshō (tokushū: Ono no Komachi to Izumi Shikibu)*. 60, Nr. 8 (August 1995). S. 10–18.

片桐洋一. "才女をめぐる実像と虚像". 解釈と鑑賞 (特集：小野小町と和泉式部). 第60巻8号 (八月1995) .

KATAGIRI (2000)

Katagiri Yôichi. *Kokin wakashū igo*. Kasama shoin, 2000.

片桐洋一. 古今和歌集以後. 笠間書院、1995 .

KATÔ (1990)

Katô Shûichi. *Geschichte der japanischen Literatur: Die Entwicklung der poetischen, epischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Horst Arnold-Kannamori [et al.] (Übers.). Bern, München, Wien: Scherz Verlag, 1990.

KAWAMOTO (2000)

Kawamoto, Kôji. *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*. Stephen Collington, Kevin Collins und Gustav Heldt (Übers.). Tokyo: University of Tokyo Press, 2000.

KAWASHIMA (2001)

Kawashima Eiji. *Writing Margins The Textual Construction of gender in Heian and Kamakura Japan*. Cambridge (MA) & London: Harvard University Press, 2001. (Harvard East Asian Monographs 201).

KAWAZOE (2001)

Kawazoe Fusae [et al. Hg.]. *Yume soshite YOKUBÔ*. BENSEI SHUPPAN, 2001. (SÔSHO SÔZÔ SURU HEIAN BUNGA KU 5).

河添房江[外編]. 夢そして欲望. 勉誠出版、2001. (叢書 想像する平安文学5).

KAWATÔ (2002)

Kawatô Masashi. *Nihon no yume shinkô: shûkyô kara mita nihon seishinshi*. Tamagawa daigaku shuppanbu, 2002.

河東仁. 日本の夢信仰: 宗教から見た日本精神史. 玉川大学出版部、2002.

KAZAMAKI (1936)

Kazamaki Keijirô. *Shinkokin jidai*. Kyôto: Jinbun shoin, 1936.

風巻景次郎. 新古今時代. 京都: 人文書院、1936.

KEICHÛ (1973)

Keichû. “Kokin yozaishô”. In: *Keichû zenshû*. Hisamatsu Sen’ichi [et al.] (Hg.). Band 8. Iwanami shoten, 1973.

契沖. ”古今余材抄”. 契沖全集. 久松潜一(編)第8巻. 岩波書店、1973.

KEENE (1995)

Keene, Donald. „Feminine Sensibility in the Heian Era“. In: *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. Nancy G. Hume (Hg.). New York: State University of New York Press, 1995. S. 109–123.

KINOSHITA (1972)

Kinoshita Tamae. „Nakatomi no Yakamori to Sano no Chigami no Otome“. In: *Man’yôshû kôza*. Bd. 6. Hisamatsu Sen’ichi (Hg.). Yûseidô, 1972. S. 162–177.

木下玉枝. ”中臣宅守と狭野茅上娘子”. 万葉集講座. 第6巻. 久松潜一(監修). 有精堂、1972.

KOBAYASHI (1981)

Kobayashi Shigemi. *Ono no Komachi kô: Ôchô no bungaku to denshō kôzô 2*. Ôfûsha, 1981.

小林茂美. 小野小町歌: 王朝の文学と伝承構造2. 桜楓社、1981.

KOIZUMI (1993)

Koizumi Osamu; Mimura Terunori. *Onna to ai to bungaku. Nihon bungaku no naka no joseizô*. Sekaishisôsha, 1993.

小泉道・三村晃功. 女と愛と文学. 日本文学の中の女性像. 世界思想社、1993.

KOJIKI (1966)

Kojiki. Kuroita Katsumi und Kokushi taikai henshūkai (Hg.). Yoshikawa kôbunkan, 1966 (Kokushi Taikai 7).

古事記. 黒板勝美・國史大系編修会 (編). 吉川弘文館、1966. (國史大系 7).

KOJIKI (1968)

Kojiki. Donald L. Philippi (Übers.). Tokyo: University of Tokyo Press, 1968.

KOJIMA (1996)

Kojima Naoko. „koiuta to jendâ: Narihira, Komachi, Henjô“. In: *Kokubungaku (koten sekai no koiuta)*. Bd. 41, Nr. 12 (Okt. 1996). S. 56–62.

小島菜温子. ”恋歌とジェンダー：業平・小町・遍照”. 國文学 (古典世界の恋歌). 第41巻12号 (十月1996).

KOJIMA (1971)

Kojima Noriyuki. *Jôdai nihon bungaku to chûgoku bungaku: shuttenron o chûshin to suru hikakubungakuteki kôsetsu*. 3 Bde. 2. Aufl. Hanawa shobô, 1971.

小島憲之. 上代日本文学と中国文学：出典論を中心とする比較文学的考察. 第3巻. 塙書房、1971.

KOJIMA (1976)

Kojima Noriyuki. “Kokin izen: Man’yôshû kara Kokinshû e”. In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô, 1976. S. 144–150. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

小島憲之. ”古今以前：万葉集から古今集へ”. 古今和歌集. 日本文学研究資料刊行会 (編). 有精堂、1976. (日本文学研究資料叢書).

KOKINSHÛ (1984)

Kokinshû: A Collection of Poems Ancient and Modern. Laurel Rasplica Rodd und Mary Catherine Henkenius (Übers./Anm.). Princeton: Princeton University Press, 1984.

KOKIN WAKASHÛ (1981)

Kokin wakashû. Saeki Umetomo (Rev./Anm.). Iwanami shoten (Iwanami bunko), 1981.

古今和歌集. 佐伯梅友 (校注). 岩波書店 (岩波文庫)、1981.

KOKIN WAKASHÛ (1985)

Kokin wakashû: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry, with Tosa Nikki and Shinsen Waka. Helen Craig McCullough (Übers./Anm.). Stanford: Stanford University Press, 1985.

KOKIN WAKASHÛ (1989)

Kokin wakashû. Kojima Noriyuki und Arai Eizô (Rev./Anm.). Satake Akihiro [et al.] (Hg.). Iwanami shoten, 1989 (SNKBT 5).

古今和歌集. 小島憲之・新井栄蔵 (校注). 佐竹昭広 (編). 岩波書店、1989. (新日本古典文学大系 5).

KOKIN WAKASHÛ (1994)

Kokin wakashû. Ozawa Masao und Matsuda Shigeho (Rev./Anm./Übers). Shôgakukan, 1994. (SNKBZ 11).

古今和歌集. 小沢正夫・松田成穂 (校注/訳). 小学館、1994. (新編日本古典文学全集 11).

KOMORI (1984)

Komori Chieko. „Shikishi Naishinnô no kenkyû: yume no uta o chûshin to shite“. In: *Kokugo kokubun ronshû*. Nr. 13 (Juni 1984). S. 16–21.

小森智恵子. ”式子内親王の研究: 夢の歌を中心として”. 国語国文論集. 第13号 (六月1984).

KONDÔ (1975)

Kondô Jun'ichi. „Saiin: Shokushi Naishinnô“. In: *Kokubungaku*. Bd. 20, Nr. 16 (Dez. 1975). S. 80–86.

近藤潤一. ”斎院一式子内親王”. 国文学. 第20巻16号 (12月1975).

KONDÔ (1996).

Kondô Miyuki. „Au koi, awazu koi kara omoe: daiei koiuta no onnatachi“. In: *Kokubungaku (koten sekai no koiuta)*. Bd. 41, Nr. 12 (Okt. 1996). S. 70–76.

近藤みゆき. ”逢恋、不逢恋から思えへ: 題詠恋歌の女たち”. 国文学 (古典世界の恋歌). 第41巻12号 (十月1996).

KONISHI (1958)

Konishi Jin'ichi. “Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, AD 900–1350”. Robert Brower und Earl Miner (Übers.). *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Bd. 21 (o. Nr.) (1958). S. 67–123.

KONISHI (1976)

Konishi Jin'ichi. "Kokinshûteki hyôgen no seiritsu". In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô, 1976. S. 151–178. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

小西甚一. "古今集の表現の成立". 古今和歌集. 日本文学研究資料刊行会 (編). 有精堂、1976. (日本文学研究資料叢書).

KONISHI (1978)

Konishi Jin'ichi. "The Genesis of the *Kokinshû* Style". Helen Mc. Cullough (Übers). *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Bd. 38, Nr. 1 (Juni 1978). S. 61–170.

KONISHI (1984–1991)

Konishi Jin'ichi. *A History of Japanese Literature*. Aileen Gatten, Nicholas Teele und Mark Harbison (Übers.). Earl Miner (Hg.). 3 Bde. Princeton: Princeton University Press, 1984–1991.

KRISTEVA (1991)

Kristeva, Tzvetana.. „‘Sleeves‘ and ‘Tears‘ in Classical Japanese Poetry and Lyrical Prose". In: *Rethinking Japan. Literature, Visual Arts & Linguistics*. Adraina Boscaro, Franco Gatti und Massimo Reveri (Hg.). Bd. 1. Sandgate, Folkestone, Kent: Japan Library Limited, 1991. S. 161–167.

KUBOKI (1987)

Kuboki Toshiko. "Komachi". In: *Issatsu no kôza Kokin wakashû*. 'Issatsu no kôza' henshûbu (Hg.). Yûseidô, 1987. S. 369–373. (Nihon no koten bungaku 4).

久保木寿子. "小町". 一冊の講座古今和歌集. 一冊の講座編集部 (編). 有精堂、1987. (日本の古典文学4).

KUBOTA (1965)

Kubota Utsubo. "Kokin wakashû hyôshaku". In: *Kubota Utsubo zenshû*. Bd. 20/21. Kadokawa shoten, 1965.

窪田空穂. "古今和歌集評釈". 窪田空穂全集. 第20／21巻. 角川書店、1965.

KUBOTA (1966–1967a)

Kubota Utsubo. "Man'yôshû hyôshaku". In: *Kubota Utsubo zenshû*. Bd. 13–19. Kadokawa shoten, 1966–1967.

窪田空穂. "万葉集評釈". 窪田空穂全集. 第13–19巻. 角川書店、1966–1967.

KUBOTA (1966–1967b)

Kubota Utsubo. „Shinkokin wakashû hyôshaku“. In: *Kubota Utsubo zenshû*. Bd. 22–24. Kadokawa shoten, 1966–1967).

窪田空穂. ”新古今和歌集評釈”. 窪田空穂全集. 第22–24巻. 角川書店、1966–1967.

KUBOTA (1977)

Kubota Jun. „Yume no ukihashi (Shinkokinwakashû)“. In: *Kaishaku to kanshō (yume: bungaku no genshitsu o motomete)*. 42, Nr. 10 (August 1977). S. 111–116.

久保田淳. ”夢のうきはし(新古今和歌集)”. 解釈と鑑賞(夢:文学の原質を求めて). 第42巻10号(八月1977).

KUBUKIHARA (1988)

Kubukihara Rei. „Izumishikibu no hana to yume no uta. Komachi yomi o kiten to shite“. In: *Ronshû Izumi Shikibu*. Waka bungakukai (Hg.). Kasama shoin, 1988. (Waka bungaku no sekai 12). S. 73–98.

久富木原玲. ”和泉式部の花と夢の歌。小町詠を起点として”. 論集和泉式部. 和歌文学会(編). 笠間書院、1988. (和歌文学の世界12).

KUBUKIHARA (1990)

Kubukihara Rei. „Hana no uta, yume no uta: Shikishi Naishinnô no ba'ai“. In: *Kagoshima joshi tankidaigaku kiyô*. Nr. 26 (1990). S. 23–36.

久富木原玲. ”花の歌、夢の歌:式子内親王の場合”. 鹿児島女子短期大学紀要. 第26号(1990).

KUBUKIHARA (2001)

Kubukihara Rei. „Onnauta to yume“. In: *Yume soshite yokubô*. Kawasoe Fusae [et al.] (Hg.). Bensei shuppan, 2001. (sôsho sôzô suru Heian bungaku 5). S. 33–50.

久富木原玲. ”女歌と夢”. 河添房江[外編]. 夢そして欲望. 勉誠出版、2001. (叢書 想像する平安文学5).

LACKNER (1985)

Lackner, Michael. *Der Chinesische Traumwald: Traditionelle Theorien des Traumes und seine Deutung im Spiegel der ming-zeitlichen Anthologie Meng-lin hsüan-chieh*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1985. (Europäische Hochschulschriften 27. [Asiatische und Afrikanische Studien 11]).

LAMARRE (2000)

LaMarre, Thomas. *Uncovering Heian Japan: an Archeology of Sensation and Inscription*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2000.

LEVY (1984)

Levy, Howard S. *Po Chü-i and the Japanese Response: Essays and Translations*. Yokohama: K-L Publications, 1984.

LERSCH (1923)

Lersch, Philipp. *Der Traum in der deutschen Romantik*. München: Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, 1923.

LEWIN (1990)

Lewin, Bruno. *Abriss der japanischen Grammatik auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*. 3. Aufl. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990.

LIN (2001)

Lin Shuen-fu. „Through a Window of Dreams: Reality and Illusion in the Song Lyrics of the Song Dynasty“. In: *Hsiang Lectures on Chinese Poetry*. Vol. 1. Grace S. Fong (Hg.). Montreal: McGill University, Centre for East Asian Research, 2001. S. 19–40.

LIU (1993)

Liu Wenying. *Meng de weishin yu meng de tansuo*. Xiaoyuan chubanshe, 1993.

劉文英. 夢的迷信與夢的探索. 曉園出版社, 1993.

MAEDA (1941)

Maeda Yoshiko. “Komachi ni okeru ‘yume’ no igi”, In: *Kaishaku to kanshō (josei to bungaku)*. Bd. 6, Nr.12 (Dezember 1941), S. 70–79.

前田善子. ”小町における‘夢’の意義”. 解釈と鑑賞 (女性と文学). 卷6 卷1 2号 (十二月1941).

MAEDA (1943)

Maeda Yoshiko. *Ono no Komachi*. Sanseidō, 1943.

前田善子. 小野小町. 三省堂, 1943.

MAN'YÔSHÛ (1957–1962)

Man'yôshû. Takagi Ichinosuke [et al.] (Rev./Anm.). Takagi Ichinosuke [et al.] (Hg.). 4 Bde. Iwanami shoten, 1957–1962. (NKBT 4–7).

万葉集. 高木市之助 (校注). 高木市之助 (編). 4巻き. 岩波書店, 1957–1962. (日本古典文学大系4–7).

MAN'YÔSHÛ (1994–1996)

Man'yôshû. Kojima Noriyuki [et al.] (Rev./Anm./Übers.). 4 Bde. Shôgakukan, 1994–1996. (SNKBZ 6–9).

万葉集. 小島憲之／東野治之（校注／訳）． 4巻き． 小学館、1994–1996．（新編日本古典文学全集6–9）．

MANYÔSÛ (1929–1969)

The Manyôsu [Man'yôshû]. Pierson J.L., Jr. (Übers./Anm.). 24 Bde. Leyden: E.J. Brill, 1929–1969.

MATSUBARA (1980)

Matsubara Kazuyoshi. „Shikishi Naishinnô okusetsu: sono koiuta no shûsaku no sôtei“. In: *Shikoku joshidai/tandaibu kenkyû kiyô*. Bd. 27 (Dez. 1980). S. 1–6.

松原一義．”式子内親王憶説：その恋歌の習作の想定”．四国女子大・短大部研究紀．第27巻（十二月1980）．

MATSUDA (1968–1975)

Matsuda Takeo. *Shinshaku Kokin wakashû*. 2 Bde. Kazama shobô, 1968–1975.

松田武夫．新釈古今和歌集． 2巻き． 風間書房、1968–1975．

MATSUI (1975)

Matsui Ritsuko. „Shikishi Naishinnô no yume no uta no isô“. In: *Shûjitsuronsô*. Nr 5 (Dez. 1975). S. 1–8.

松井律子．”式子内親王の夢の歌の位相”．就実論叢．第5号（12月1975）．

MCCULLOUGH (1985)

McCullough, Helen Craig. *Brocade by Night: Kokin wakashû and the Court Style in Japanese Classical Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

MCCULLOUGH (1967)

McCullough, William H. „Japanese Marriage Institutions in the Heian-Period“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Bd. 27 (o. Nr.) (1967). S. 103–167.

MEZAKI (1970)

Mezaki Tokue. *Ariwara no Narihira · Ono no Komachi*. Chikuma shobô, 1970. (Nihon shijinsen).

目崎徳衛．有原業平／小野小町．筑摩書房、1970．（日本詩人選6）．

MIAO (1978)

Miao, Ronald C. "Palace-Style Poetry: The Courtly Treatment of Glamour and Love". In: *Studies in Chinese Poetry and Poetics* 1. Ronald C. Miao (Hg.). San Francisco: Chinese Materials Center, 1987. S. 1–42.

MIKI (1979)

Miki Yasuko. „Shikishi Naishinnô no kafû to tenkai“. In: *Nihon bungei kenkyû*. Bd. 31, Nr. 1 (März 1979). S. 56–69.

三木靖子. ”式子内親王の歌風の展開”. 日本文芸研究. 第31巻1号 (三月1979).

MINER (1968)

Miner, Earl. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. (With Translations by the Author and Robert H. Brower). Stanford CA: Stanford University Press, 1968.

MIURA (1904–1906)

Miura K.. „Über japanische Traumdeuterei“. In: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*. 10, (o. Nr.) (1904–1906). S. 291–305.

MOROSAWA (1970)

Morosawa Yôko. *Onna no rekishi*. Miraisha, 1970.

もろさわようこ. おんなの歴史. 未来社、1970.

MORRIS (1988)

Morris, Ivan. *Der leuchtende Prinz. Höfisches Leben im alten Japan*. Ursula Gräfe (Übers). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988.

MORIWAKI (1970)

Moriwaki, Ichio. „Man'yôshû maki jûichi, jûni sakka nendai kô. Tenpyô kajin no saku to sono ruika to ni kanren shite“. In: *Man'yôshû* 2. Yûseisô, 1970. S. 92–100. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

森脇一夫. ”万葉集卷十一・十二作歌年代考. 天平歌人の作とその類歌とに関連して”. 万葉集2. 有精堂、1970. (日本文学研究資料叢書).

MOTOORI (1969)

Motoori Norinaga. „Kokinshû tôkagami“. In: *Motoori Norinaga zenshû*. Ôkubo Tadashi (Hg.). Bd. 3. Chikuma shobô, 1969. S. 1–294.

本居宣長. ”古今集遠鏡”. 本居宣長全集. 大久保正 (編). 第3巻. 筑摩書房、1969.

MÜLLER (2001)

Müller, Simone. „Biographismus und Intertextualität in der klassischen japanischen Poesie, dargestellt anhand der Traumgedichte der Ono no Komachi“. In: *Asiatische Studien*. Bd. 4 (2001). S. 1023–1032.

MUMYÔSHÔ (1981)

Hôjôki Mumyôshô. [Kamo no Chômei]. Saeki Umetomo und Sanseidô henshûsho (Hg.). Sanseidô, 1981. (Meikai kotengakushû shiriizu 9).

方丈記・無名抄. [鴨長明]. 佐伯梅友・三省堂編修所(編). 三省堂、1981. (明解古典学習シリーズ9).

MURAI (1968)

Murai Yasuhiko. *Heian kizoku no sekai*. Tokuma shoten, 1968.

村井康彦. 平安貴族の世界. 徳間書店、1968.

MURASE (1994)

Murase Toshio. “Kokinshû no seiritsu”. In: *Kokinshû*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha, 1994. S. 31–50. (Waka bungaku kôza 4).

村瀬敏夫. ”古今集の成立”. 古今集. 上野理(編). 勉誠社、1994. (和歌文学講座4).

NAKANISHI (1976)

Nakanishi Susumu. „Kasa no Iratsume no koi“. In: *Seijô man'yô*. Nr. 13 (Sep. 1976). S. 1–5.

中西進. 笠女郎の恋. 成城万葉. 第13号 (九月1976).

NAKANISHI (1977)

Nakanishi Susumu. “Yume no shiteki keishô“. In: *Kaishaku to kanshō (Yume: bungaku no genshitsu o motomete)*. 42, Nr. 10 (August 1977). S. 6–12.

中西進. ”夢の詩的形象”. 解釈と鑑賞(夢: 文学の原質を求めて). 第42巻10号(八月1977).

NAKANISHI (1981)

Nakanishi Susumu. “Man'yôshû to Chûgoku bungaku 1 (jôshi)”. In: *Manyôshû kenkyû*. Gomi Tomohide und Kojima Noriyuki (Hg.). Bd. 10. Hanawa shobô, 1981. S. 49–70.

中西進. ”万葉集と中国文学1(情詩)”. 万葉集研究. 五味智英・小島憲之(編). 第10巻. 塙書房、1981.

NAKANISHI (1968)

Nakanishi Susumu. „Kasa no Iratsume to Sano no Chigami no otome“. In: *Man'yōshi no kenkyū*. Ōfūsha, 1968. S. 893–908.

中西進. ”笠女郎と茅上娘”. 万葉史の研究. 桜楓社、1968.

NAKAMURA (1975)

Nakamura Shin'ichirō. *Nihon koten ni miru sei to ai*. Shinchōsha, 1975. (Shinchō sensho).

中村慎一郎. 日本古典にみる性と愛. 新潮社、1975. (新潮選書).

NANBA (1998)

Nanba Hiroaki. „Shokushi Naishinnōka ni ,miru‘ yume ni tsuite. In: *Nishōgakusha daigaku jinbun ronsō*. Nr. 60 (März 1998). S. 34–54.

難波宏彰. ”式子内親王歌にみる〔夢〕について”. 二松学社舎大学人文論叢. 通巻60 (三月1998).

NEW SONGS FROM A JADE TERRACE (1982)

New Songs from a Jade Terrace [Yutai xinyong]: An Anthology of Early Chinese Love Poetry. Anne M. Birrell (Übers./Anm.). London: George Allen & Unwin, 1982.

NICKERSON (1993)

Nickerson, Peter. „The Meaning of Matrilocality: Kinship, Property and Politics in Mid-Heian“. In: *Monumenta Nipponica*. Bd. 48, Nr. 4 (1993). S. 429–467.

NIHON RYŌIKI (1995)

Nihon ryōiki. Nakada Norio (Rev./Anm./Übers.). Shōgakukan, 1995. (SNKBZ 10).

日本靈異記. 中田祝夫 (校注／訳). 小学館、1995. (新編日本古典文学全集10).

NIHON SHOKI (1968)

Nihon shoki. Sakamoto Tarō [et al.] (Rev./Anm.). Takagi Ichinosuke [et al.] (Hg.). 2 Bde. Iwanami shoten, 1968. (NKBT 67/68).

日本書紀. 坂本太郎 (校注). 高木市之助 (編). 2巻き. 岩波書店、1968. (日本古典文学大系67／68).

NIHON SHOKI (1956)

Nihon shoki. Aston W.G. (Übers.). London: George Allen & Unwin, 1956.

NISHIKI (1996)

Nishiki Hitoshi. „Shikishi to Teika: yôkyoku ‚Teika‘ no seiritsu isetsu“. In: *Kokubungaku (koten sekai no koiuta)*. Bd. 41, Nr. 12 (Okt. 1996). S. 77–83.

錦仁. 式子と定家：謡曲『定家』の成立異説”. 國文学（古典世界の恋歌）. 第41巻12号（十月1996）.

NISHIMURA (1990)

Nishimura Hiroko. „The Family, Communal Ties, and Women in Ancient Times“. In: *Historical Studies in Japan (VII) 1983–1987*. The National Committee of Japanese Historians (Hg.). Yamakawa Shuppan-sha, 1990. S. 161–188.

NOMURA (1976)

Nomura Seiichi. „Komachi, yume, shôchô“. In: *Kaishaku to kanshō (Ono no Komachi to Izumi Shikibu)*. (o. Bd./Nr.) (Januar 1976). S. 22–29.

野村清一. ”小町・夢・象徴. 解釈と鑑賞（小野小町と和泉式部）. （巻／号なし）（一月1976）.

ODA (1983)

Oda Takeshi. „Shikishi Naishinnôka no honka to kaishaku (shô)“. In: *Shigadai kokubun*. Bd. 22 (Juni 1983). S. 22–30.

小田剛. ”式子内親王歌の本歌と解釈（抄）”. 滋賀大國文. 第22巻（六月1983）.

ODA (1987)

Oda Takeshi. „Shikishi Naishinnô no tokuchôteki na kotoba (ge): ‚Morasu‘, ‚tasogare‘, ‚kudaku‘, ‚hakaze‘, ‚utatane‘, ‚kawabune‘“. In: *Shigadai kokubun*. Bd. 25 (Juni 1987). S. 6–12.

小田剛. 式子内親王の特徴的な詞（下）：「もらす」「黄昏」「砕く」「葉風」「うたゝね」「川船」. 滋賀大國文. 第25巻（六月1987）.

ODA (1990)

Oda Takeshi. „Shikishi Naishinnô to Saigyô no kotba (1): ‚omine‘, ‚tozu‘ o megutte“. In: *Shigadai kokubun*. Bd. 28 (Juni 1990). S. 9–16.

小田剛. ”式子内親王と西行の詞（1）：「思ひ寝」「閉づ」をめぐる”. 滋賀大國文. 第28巻（六月1990）.

ODA (1991)

Oda Takeshi. „Shikishi Naishinnô to Saigyô no kotba (2): ‚omine‘, ‚tozu‘ o megutte“. In: *Shigadai kokubun*. Bd. 29 (Juni 1991). S. 31–39.

小田剛. ”式子内親王と西行の詞（１）：「思ひ寝」「閉づ」をめぐる”．
滋賀大國文．第２９卷（六月１９９１）．

ODA (1995)

Oda Takeshi. *Shokushi Naishinnô zenchûshaku*. Izumi shoin, 1995.

小田剛. 式子内親王全注釈. 和泉書院、１９９５．

OGATA (1965a)

Ogata Korekiyo. „Kodai bungaku ni egakaretaru yume“. In: *Bunka kagaku kiyô*. Bd. 7 (März 1965). S. 75–113.

緒方惟清. ”古代文学に描かれた夢”．千葉大学文化科学紀要．第７卷（３月１９６５）．

OGATA (1965b)

Ogata Korekiyo. „Man'yôshû ni egakaretaru yume no shosô“. In: *Kokubungaku kô*. Bd. 37 (Sept. 1965) S. 11–20.

緒方惟清. ”古代文学に描かれた夢”．国文学攷．第３７卷（九月１９６５）．

OKAMOTO (1996)

Okamoto Masahiko. „Kasa no Iratsume no uta to sono kôzô“. In: *Man'yô*. Bd. 27 (1996). S. 2–16.

岡本雅彦. ”笠女郎の歌とその構造”．万葉．第２７卷（１９９６）．

ÔKUBO (1972)

Ôkubo Hiroyuki. „Yume“. In: *Kokubungaku*, Bd. 17, Nr. 6 (Juni 1972). S. 109–115.

大久保広行. ”夢”．國文學．第１７卷、６号（五月１９７２）．

ÔKUMA (1971)

Ôkuma Kiichirô. „Koi to Yume“. In: *Kaishaku to kanshō (Man'yô no sômon)*. Bd. 36, Nr. 10 (455) (Oktober 1971). S. 78–83.

大久間喜一郎. ”恋と夢”．解釈と鑑賞（万葉の相聞）．第３６卷１１号（４５５）（１０月１９７１）．

OKUNO (2001)

Okuno Yôko. *Shikishi Naishinnô shû zenshaku*. Kazama shobô, 2001.

奥野陽子. 式子内親王集全釈. 風間書房、２００１．

OMODAKA (1957–1977)

Omodaka Hisakata. *Man'yôshû chûshaku*. 22 Bde. Chûô kôronsha, 1957–1977.

澤潟久孝. 万葉集注釈．２２巻き．中央公論社、１９５７－１９７７．

ONO (1970)

Ono Hiroshi. „Kasa no Iratsume kagun no kôzô“. In: *Gakushûin tankidaigaku kiyô*. Nr. 7. (Feb. 1970). S. 10–29.

小野寛. ”笠女郎歌群の構造”. 学習院短期大学紀要. 第7号 (二月1970).

ONO NO KOMACHI SHÛ (1958)

Izumi Shikibu shû · Ono no Komachi shû. Kubota Utsubo (Rev./Anm.). Asahi shinbunsha, 1958. (Nihon koten zensho [o. Bandangabe]).

和泉式部集・小野小町集. 窪田空穂 (校注). 朝日新聞社、1958. (日本古典全書).

ÔOKA (1995)

Ôoka Makoto. *Nihon no shiika: sono honegumi to suhada*. Kôdansha, 1995.

大岡信. 日本の詩歌：その骨組みと素肌. 講談社、1995.

ÔTSUKA (1992)

Ôtsuka Hideko. “Komachi no yume · Ôôden no yume”. In: *Kokinshû to kanbungaku*. Wakan hikaku bungakukai (Hg.). Kyûko shoin, 1992. S. 165–186. (Wakan hikaku bungaku sôsho 12).

大塚英子. ”小町の夢・鶯鶯でんの夢”. 古今集と漢文学. 和漢比較文学会 (編). 汲古書院、1992. (和漢比較文学叢書12).

OZAWA (1979)

Ozawa Masao. *Heian no waka to kagaku*. Kasama shoin, 1979.

小沢正夫. 平安の和歌と歌学. 笠間書院.

PETRICONI (1971)

Petriconi Hellmuth. *Metamorphosen der Träume. Fünf Beispiele zu einer Literaturgeschichte als Themengeschichte*. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1971.

PIPER (1988)

Piper, Annelotte. “Vergänglichkeit (mujô) in der Shi-Dichtung?”. In: *Referate des VII. Deutschen Japanologentages in Hamburg (11.–13. Juni 1987)*. Klaus Antoni [et al.] (Hg.). Hamburg: (o. Verlag), 1988. S. 242–260. (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [MOAG] 111).

POLLACK (1986)

Pollack, David. *The Fracture of Meaning. Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1986.

QUENZER (2000)

Quenzer, Jörg B. *Buddhistische Traum-Praxis im japanischen Mittelalter (11.–15. Jahrhundert)*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 2000. (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [MOAG] 132).

QUENZER (2001)

Quenzer, Jörg B. „Traum und Buddhismus im japanischen Mittelalter“. In: *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999*. Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla (Hg.). Bd. I (Geschichte, Geistesgeschichte/Religionen, Gesellschaft, Politik, Recht, Wirtschaft). Hamburg. LIT, 2001. (Ostasien – Pazifik. Trier Studien zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur 13).

RAUD (1999)

Raud, Rein. „The Lover's Subject: Its Construction and Relativization in the Waka Poetry of the Heian Period“. In: *Love and Sexuality in Japanese Literature*. Eiji Sekine (Hg.). S. 65–78. (Proceedings of the Midwest Association for Japanese Literary Studies [PMAJLS] Vol. 5, [1999]).

RITZLER (1943)

Ritzler, Paula. *Der Traum in der Dichtung der deutschen Romantik*. Bern: Verlag Paul Haupt, 1943.

ROY (1959)

Roy, David T. „The Theme of the Neglected Wife in the Poetry of Ts'ao Chih“. In: *The Journal of Asian Studies*. 19, Nr. 1 (November 1959). S. 25–31.

SAIGÔ (1972)

Saigô Nobutsuna. *Kodaijin to yume*. Heibonsha, 1972.

西郷信綱. 古代人と夢. 平凡社、1972.

SAITO (1990)

Saito Eiko. *Die Frau im alten Japan*. Düsseldorf: Brücken Verlag, 1990.

SAKAI (2001)

Sakai Kimi. *Yumegatari · Yumetoki no chûsei*. Asahi shinbunsha, 2001. (Asahi sensho 683).

酒井紀美. 夢語り・夢解きの中世. 朝日新聞社、2001. (朝日選書683).

SAKURAI (1972)

Sakurai Mitsuru. „Yakamochi o meguru joseitachi“. In: *Man'yôshû kôza*. Bd. 6. Hisamatsu Sen'ichi (Hg.). Yûseidô, 1972. S. 271–288.

桜井満. ”家持をめぐる女性たち”. 万葉集講座. 第6巻. 久松潜一(監修). 有精堂、1972.

SARASHINA NIKKI (1966)

Sarashina nikki: Tagebuch einer japanischen Hofdame aus dem Jahre 1060. Ulrich Kemper (Übers). Horst Hammitzsch (Hg). Stuttgart: Reclam, 1966. (Unesco-Sammlung repräsentativer Werke [Asiatische Reihe]).

SATO (1993)

Sato Hiroaki (Übers./Anm.). *String of Beads. Complete Poemas of Princess Shikishi*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.

SEKINE (1976)

Sekine, Yoshiko. “Tamashi to nikutai”. In: *Kaishaku to kanshō (Ono no Komachi to Izumi Shikibu)*. (o. Bd./Nr.) (Januar 1976). S. 101–111.

関根慶子. ”魂と肉体”. 解釈と鑑賞(小野小町と和泉式部). (巻／号なし) (一月1976).

SENZAI WAKASHÛ (1993)

Senzai wakashû. Katano Tatsurô und Matsuno Yôichi (Rev./Anm.). Iwanami shoten, 1993. (SNKBT 10).

千載和歌集. 片野達郎・松野陽一(校注). 岩波書店、1993. (新日本古典文学大系10).

SHIMADA (1970)

Shimada Ryôji. “Rokkasen jidai”. In: *Kaishaku to kanshō (tokushû: Kokinshû no sekai)*. (o. Bd./Nr.) (Februar 1970). S. 42–48.

島田良二. ”六歌仙時代”. 解釈と鑑賞(特集:古今集の世界). (巻／号なし) (二月1970).

SHIMIZU (1987)

Shimizu Fumio. "Sotôrihime no nagare". In: *Izumi Shikibu kenkyû*. Kasama shoin, 1987. S. 319–336. (Kasama sôsho 209).

清水文雄. "衣通姫の流". 和泉式部研究. 笠間書院、1987. (笠間叢書 209).

SHINADA (2000)

Shinada Yoshikazu. „Man'yôshû: The Invention of a National Poetry Anthology“. In: *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Haruo Shirane und Tomi Suzuki (Hg.). Stanford: Stanford University Press, 2000. S. 31–50.

SHINKOKIN WAKASHÛ (1992)

Shinkokin wakashû. Tanaka Yutaka und Akase Shingo (Rev./Anm.). Iwanami shoten, 1992. (SNKBT 11)

新古今和歌集. 田中裕・赤瀬信吾 (校注). 岩波書店、1992. (新日本古典文学大系 11).

SHINKOKIN WAKASHÛ (1995)

Shinkokin wakashû. Minemura Fumito (Rev./Anm./Übers.). Shôgakukan, 1995. (SNKBZ 43).

新古今和歌集. 峯村文人 (校注/訳). 小学館、1995. (新編日本古典文学全集 43).

SHIRANE (1995)

Shirane Haruo. „Lyricism and Intertextuality: an Approach to Shunzei's Poetics“. In: *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. Charles Wei-Hsun Fu und Steven Heine (Hg.). Albany: State University of New York Press, 1995. S. 81–94.

SHÛI WAKASHÛ (1990)

Shûi wakashû. Komachiya Teruhiko (Rev./Anm.). Iwanami shoten, 1990. (SNKBT 7).

拾遺和歌集. 小町谷照彦 (校注). 岩波書店、1990. (新日本古典文学大系 7).

SUGAWARA (1969a)

Sugawara Akihide. „Kodai nihon no shûkyôteki jôshô (1): kiki fûdoki no yume no setsuwa kara“. In: *Shigaku zasshi*. Bd. 78, Nr. 2 (Feb. 1969). S. 23–72.

菅原昭英. "古代日本の宗教的情操(1): 記紀風土記の夢の説話から". 史学雑誌. 第78巻2号(二月1969).

SUGAWARA (1969b)

Sugawara Akihide. „Kodai nihon no shûkyôteki jôshô (2): kiki fûdoki no yume no setsuwa kara“. In: *Shigaku zasshi*. Bd. 78, Nr. 2 (März 1969). S. 22–42.

菅原昭英. ” 古代日本の宗教的情操（２）：記紀風土記の夢の説話から ” . 史学雑誌. 第 78 卷 3 号（三月 1969）.

SUZUKI (1975)

Suzuki Hideo. „Aishû no onna: Kasa no iratsume“. In: *Kokubungaku (tokushû: ôchô no onna)*. Bd. 20, Nr. 16 (Dez. 1975). S. 122–124.

鈴木日出男. ” 哀愁の女：笠女郎. 国文学（特集：王朝の女）. 第 20 卷 16 号（十二月 1975）.

SUZUKI (1990)

Suzuki Hideo. *Kodai waka shiron*. Tokyo daigaku shuppan kai, 1990.

鈴木日出男. 古代和歌史論. 東京大学出版会、1990.

TAITA (1976)

Taita Mizuho. “Kokinshû no koi no uta“. In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô, 1976. S. 118–132. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

太田水穂. ” 古今集の恋歌 ” . 古今和歌集. 日本文学研究資料刊行会（編）. 有精堂、1976. （日本文学研究資料叢書）.

TAKAHASHI (2001)

Takahashi Tadahiko. *Monzen [Wen xuan]*. Meiji shoin, 2001. (Shinshakukanbuntaikei 81).

高橋忠彦. 文選. 明治書院、2001. （新釈漢文大系 81）.

TAKAMATSU (1987)

Takamatsu no Miyabon. *Shinkokin wakashû chû*. Katayama Tôru (Hg.). Kôten bunko, 1987. (Kôten bunko 484).

高松宮本. 新古今和歌集註. 方山亨（編）. 古典文庫、1987. （古典文庫 484）.

TAKASAKI (1971)

Takasaki Masahide. *Rokkasen zengo*. Ôfûsha, 1971. (Takasaki Masahide chosakushû 4).

高崎正秀. 六歌仙前後. 桜楓社、1971. （高崎正秀著作集 4）.

TAKASHIMA (1983)

Takashima Takeshi. „Shikishi Naishinnô ron“. In: *Gakuen ronshû*. Bd. 46 (Dez. 1983). S. 43–69.

高島猛. ”式子内親王論”. 学園論集. 第46巻 (十二月1983).

TAKEDA (1956–1957)

Takeda Yûkichi. *Man'yôshû zenchûshaku*. 14 Bde. Kadokawa shoten, 1956–1957.

武田祐吉. 万葉集全註釈. 14巻き. 角川書店、1956–1957.

TAKEOKA (1981)

Takeoka Masao. *Kokin wakashû zenhyôshaku*. 2 Bde. 2. Aufl. Yûbun shoin, 1981.

竹岡正夫. 古今和歌集全評釈. 2巻き. 右文書院、1981.

TAKEOKA (1989)

Takeoka Masao. *Ôchô wakashû no kenkyû* (ergänzte Auflage). Parutosu-sha, 1989.

竹岡正夫. 王朝和歌集の研究 (増補版). パルトス社、1989.

TAKIZAWA (1976)

Takizawa Sadao. “Kokinshû no yôgo”. In: *Kokin wakashû*. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hg.). Yûseidô, 1976. S. 151–178. (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho).

滝沢貞夫. ”古今集の用語”. 古今和歌集. 日本文学研究資料刊行会 (編). 有精堂、1976. (日本文学研究資料叢書).

TANAKA (1984)

Tanaka Kimiharu. *Komachi Shigure*. Kazama shobô, 1984.

田中喜美春. 小町時雨. 風間書房、1984.

TANAKA (2001)

Tanaka Hiroki. „Yume no ukihashi no keifugaku: Fujiwara no Teika no omuro gojûshu yomi o megutte“. In: *Yume soshite yokubô*. Kawasoe Fusae [et al.] (Hg.). Bensei shuppan, 2001. S. 91–118. (Sôsho sôzô suru Heian bungaku 5).

田仲洋己. ”夢の浮橋の系譜学: 藤原定家の御室五十首詠をめぐる”. 河添房江[外編]. 夢そして欲望. 勉誠出版、2001. (叢書 想像する平安文学 5).

TATSUMI (1987)

Tatsumi Masaaki. „Kasa no Iratsume no sekai: yume no uta o chûshin ni“. In: *Man'yô kajin ron: sono mondaiten o saguru*. Inukai Takashi (Hg.). Meiji shoin, 1987. S. 1–22.

辰巳正明. ” 笠女郎の世：夢の歌を中心に ” . 万葉歌人論：その問題点をさぐる. 犬養孝（編）. 明治書院、1987.

TEELE (1980)

Teele, Nicholas John. *The Love Poems of the Kokinshû: A Translation, with Commenatry, and Study of the Influence of Chinese and Earlier Poetry*. Ann Arbor: UMI, 1980.

TEELE (1993)

Teele, Roy E. [et al.] (Übers.). *Ono no Komachi: Poems, Stories, Nô Plays*. New York & London: Garland Publishing, 1993.

TERADA (1975)

Terada Tôru, *Man'yô no joryû kajin*. Iwanami shoten, 1975. (Iwanami shinsho 928).

寺田透. 万葉の女流歌人. 岩波書店、1975. (岩波新書928).

THE DWELLING OF PLAYFUL GODDESSES (1975).

„The Dwelling of Playful Goddesses“ [Youxianku]. In: *Two Chinese Sex Classics*. Howard S. Levy [et al.] (Übers.); Lou Tsu-k'uang (Hg.). Taipei: The Orient Cultural Service, 1975. S. 10–63. (Asian Folklore and Social Life Monographs 75).

THE GOSSAMER YEARS (1975)

The Gossamer Years [Kagerô nikki] : A Diary by a Noblewoman of Heian Japan. Edward Seidensticker (Übers.), 2. Aufl. Vermont und Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1975.

THE INK DARK MOON (1988):

The Ink Dark Moon: Love poems by Ono no Komachi and Izumi Shikibu. (Women of the Ancient Court of Japan). Jane Hirshfield und Mariko Aratani (Übers.). New York: Charles Scribner's Sons, 1988.

THE TEN THOUSAND LEAVES (1981)

The Ten Thousand Leaves [Man'yôshû]: A Translation of the Man'yôshû, Japan's Premier Anthology of Classical Poetry. Ian Hideo Levy (Übers.). Bd.1. Princeton: Princeton University Press, 1981. (Princeton Library of Asian Translations).

TSUNODA (o. Datum)

Tsunoda Hiroko. “'Komachi shû' no yume no uta ni tsuite” ‘. In: *Nihon bungei kenkyû*. 42, Nr. 1 (o. Datum). S. 17–28.

角田宏子. ” 小町集’の夢の歌について” . 日本文芸研究. 第42巻、一号
(日時なし) .

WAKITA (1984)

Wakita Haruko. „Marriage and Property in Premodern Japan. From the Perspective of Women’s History“. In: *Journal of Japanese Studies*. Bd. 10, Nr. 1 (1984). S. 73–99.

WATSON (1971)

Watson, Burton. Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century, with Translations. New York & London: Columbia University Press, 1971.

WEBER-SCHÄFER (1960)

Weber-Schäfer, Peter. *Ono no Komachi: Gestalt und Legende im Nô-Spiel*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1960.

YAMAGISHI (1969)

Yamagishi Tokuhei (Hg.). *Hachidaishû zenchû*. 3 Bde. Yûseidô. 1969.

山岸徳平. 八代集全註. 3巻き. 有精堂、1969.

YAMAGUCHI (1979)

Yamaguchi Hiroshi. *Keien no shijin Ono no Komachi*. Sanseido, 1979.

山口博. 閨怨の詩人小野小町. 三省堂、1979.

YAMAGUCHI (1981)

Yamaguchi Hiroshi. “Komachi: ‘kokoro no hana’ no hakken”. In: *Kokubungaku (Ai no kotenbungaku: otoko to onna)*. Bd. 26, Nr. 5 (April 1981). S. 52–55.

山口博. 小町: ‘心の花’の発見”. 國文學 (愛の古典文学: 男と女). 第26巻
5号 (四月1981) .

YAMAGUCHI (1993)

Yamaguchi Hiroshi. “Kokinshû to kanbungaku: shunjô no keifu”. In: *Kokinshû*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha, 1993. S. 159–182. (Waka bungaku kôza 4).

山口博. ” 古今集と漢文学: 春情の系譜”. 古今集. 上野理 (編). 勉誠社、
1993. (和歌文学講座4) .

YAMAGUCHI (1994)

Yamaguchi Hiroshi. *Ôchô kizoku monogatari. Kodai eriito no nichijô seikatsu*. Kôdansha, 1994.

山口博. 王朝貴族物語. 古代エリートの日常生活. 講談社、1994.

YAMANAKA (1966)

Yamanaka Yutaka. *Heianjidai no joryûsakka*. Shibundô, 1966. (Nihon rekishi shinsho).

山中裕. 平安時代の女流作家. 至文堂、1966. (日本歴史新書).

YAMASHITA (1993)

Yamashita Michiyo. “Chiru hana no uta”. *Kokinshû*. Ueno Osamu [et al.] (Hg.). Benseisha, 1993. S. 318–324. (Waka bungaku kôza 4).

山下道代. “散る花の歌”. 古今集. 上野理 (編). 勉誠社、1993. (和歌文学講座4).

YIWEN LEIJU (1965)

Yiwen leiju. Zhu Shaoying (Rev.). Zhonghua shuju Shanghai bianjisuo (Hg.). 2 Bde. Shanghai: Zhonghua shuju, 1965.

芸文類聚. 注紹楹 (校). 中華書局上海編輯所 (編). 二巻き. 上海: 中華書局、1965.

YOKOTA (1974)

Yokota Yukiya. *Ono no Komachi denki kenkyû: Ôchô joryû bungaku senkusha no kenmei*. Kazamashobô, 1974.

横田幸哉. 小野小町伝記研究: 朝女流文学先駆者の研明. 風間書房、1974.

YOSHIDA (2000)

Yoshida Kanehiko. *Akitajô mokkan ni himeta Man'yôshû. Ôtomo no Yakamochi to Kasa no Iratsume*. Ôfû, 2000.

吉田金彦. 秋田城木簡に秘めた万葉集. 大伴家持と笠女郎. おうふう、2000.

YOSHIOKA (1975)

Yoshioka Hiroshi. „Mugen no ai: Shunzei no musume“. In: *Kokubungaku (tokushû: ôchô no onna)*. Bd. 20, Nr. 16 (Dez. 1975). S. 122–124.

吉岡曠. “夢幻の愛: 俊成女”. 國文学 (特集: 王朝の女). 第20巻16号 (十二月1975).

YOUXIAN KU (1965)

Youxian ku yuandian. (Zhang Wencheng[?]). Yokohama: Hakuensha, 1965.

遊仙窟原典. (張文成[?]). 横浜: 柏苑社、1965.

YŪSENKUTSU (1965)

Yūmeiroku · Yūsenkutsu [Youxian ku]. Maeno Naoaki (Übers.) Heibonsha, 1965. (Tōyō bunko 43).

幽明録・遊仙窟. 前野直彬 (訳). 平凡社、1965. (東洋文庫43).

Nachschlagwerke

BIOGRAPHICAL DICTIONARY OF JAPANESE LITERATURE (1976)

Hisamatsu Sen'ichi. *Biographical Dictionary of Japanese Literature*. Kōdansha, 1976.

KŌJEN (1991)

Kōjien. Shinmura Izuru (Hg.) 4. Aufl. Iwanami shoten, 1991.

広辞苑. 新村出 (編). 岩波書店、1991.

KOKINSHŪ SŌSAKUIN (1968)

Kokinshū sōsakuin. Nishishita Kyōichi und Takizawa Sadao (Hg.) Meiji shoin, 1968.

古今集総索引. 西下経一・滝沢貞夫 (編). 明治書院、1968.

KOKINSHŪ · SHINKOKINSHŪ HIKKEI (1981)

Kokinshū · Shinkokinshū hikkei. Fujihira Haruo (Hg.) Gakutōsha, 1981. (Bessatsu kokubungaku 9).

古今集・新古今和必携. 藤平春男 (編). 學燈社、1981. (別冊國文學).

MAN'YŌ MAKURAKOTOBATA JITEN (1987)

Takahashi Kimimaro. *Man'yō makurakotoba jiten*. Man'yō gakusha, 1987.

高橋公麿. 万葉枕詞辞典. 万葉学舎、1987.

MAN'YŌ NO KAJIN (1969)

Man'yō no kajin. Waka bungakukai (Hg.). Ōfūsha, 1969. (Waka bungaku kōza 5).

万葉の歌人. 和歌文学会 (編). 桜楓社、1969. (和歌文学講座5).

MAN'YÔSHÛ HIKKEI (1979–1981)

Man'yôshû hikkei. Inaoka Kôji (Hg.). 2 Bde. Gakutôsha, 1979–1981. (Bessatsu kokubungaku 3/12).

万葉集必携. 稲岡耕二 (編). 2巻き. 學燈社、1979–1981. (別冊國文學 3/12).

MAN'YÔSHÛ JITEN (1964)

Sasaki Nobutsuna. *Man'yôshû jiten*. 3. Aufl. Heibonsha, 1964.

佐佐木信綱. 万葉集事典. 第3版. 平凡社、1964.

MAN'YÔSHÛ JITEN (1993)

Man'yôshû jiten. Inaoka Koji (Hg.). Gakutôsha, 1993. (Bessatsu kokubungaku 46).

万葉集事典. 稲岡耕二 (編). 學燈社、1993. (別冊國文學 46).

MAN'YÔSHÛ KAJIN JITEN (1982)

Man'yôshû kajin jiten. Ôkuma Kiichirô, Mori Atsushi und Harihara Takayuki (Hg.). Yûzankaku shuppan, 1982.

万葉集歌人事典. 大久間喜一郎・森淳司・針原孝之 (編). 雄山閣、1982.

METZLER (1990)

Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. Günther und Irmgard Schweikle (Hg.). 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

MOROHASHI (1955–1960).

Morohashi Tetsuji. *Daikanwa jiten*. 13 Bde. Taishûkan shoten, 1955–1960.

諸橋轍次. 大漢和辞典. 13巻き. 大修館書店、1955–1960.

NIHON KOTEN BUNGAKE DAIJITEN (1983).

Nihon koten bungaku daijiten henshû i'inkai (Hg.). *Nihon koten bungaku daijiten*. 6 Bde. Iwanami shoten, 1983.

日本古典文学大辞典編集委員会 (編). 日本古典文学大辞典. 6巻き. 岩波書店、1983.

SHINCHÔ NIHON BUNGAKE JITEN (1988)

Shinchô nihon bungaku jiten. Isoda Kôichi [et al.] (Hg.). Shinchôsha, 1988.

新潮日本文学辞典. 磯田孝一 (編). 新潮社、1988.

SHINPEN KOKKA TAIKAN (1983–1992)

Shinpen kokka taikan. ‘Shinpen kokka taikan’ henshû i’inkai (Hg.). 10 Doppelbde. Kadokawa shoten, 1983–1992.

新編国歌大観. ’新編国歌大観’編集委員会（編）. 20巻き. 角川書店、1983–1992.

THE INDIANA COMPANION TO TRADITIONAL CHINESE LITERATURE (1986)

The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature. William H. Nienhauser [et al.] (Hg.). Bloomington: Indiana University Press, 1986.

UTAKOTOBA UTAMAKURA DAIJITEN (1999)

Utakotoba utamakura daijiten. Kubota Jun und Baba Akiko (Hg.). kadokawa shoten, 1999.

歌ことば歌枕大辞典. 久保田淳・馬場あき子（編）. 角川書店、1999.

WAKA BUNGA KU DAIJITEN (1967)

Waka bungaku daijiten. Itô Yoshio (Hg.). 2. Aufl. Meiji shoin, 1967.

和歌文学大辞典. 伊藤嘉夫（編）. 明治書院、1967.

ZENYAKU KOGO REIKAI JITEN (1987)

Zenyaku kogo reikai jiten. Kitahara Yasuo (Hg.). Shôgakukan, 1987.

全訳古語例解辞典. 北原保雄（編）. 小学館.